



ESTUDIOS SOBRE CINE

(POS)MEMORIA · CUERPO · GÉNERO



BELÉN CIANCIO

ESTUDIOS SOBRE CINE

(POS)MEMORIA · CUERPO · GÉNERO

Editorial Biblos

Ciancio, Belén
Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género / Belén Ciancio.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2021.
395 p. ; 23 x 16 cm. - (Artes y Medios)

ISBN 978-987-691-912-8

1. Cine Argentino. 2. Cine. I. Título.
CDD 791.430982

Diseño de tapa: Luciano Tirabassi
Armado: Lucila Domínguez

Pasaje José M. Giuffra 318 (C1064ADD), Buenos Aires
info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar
Hecho el depósito que dispone la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Esta primera edición fue impresa en Imprenta Dorrego,
avenida Dorrego 1102, Buenos Aires, República Argentina,
en enero de 2021.

Índice

Prefacio

Desde comienzos del nuevo siglo ha ido creciendo un campo llamado, en contextos académicos, de investigación o en diversas producciones ensayísticas, estudios *de* o *sobre* cine y audiovisual.[1] Este nombre pareciera remitir a otras formaciones discursivas como los estudios culturales o los estudios visuales, que, si bien presentan distintas versiones en los espacios de investigación sobre y desde América Latina, sus máximos exponentes provenían hasta hace unos años del ámbito anglosajón. Uno de los propósitos de la tesis en la que se basa este libro[2] era producir un mapa, aunque fragmentario, a través de una cartografía que describiera arqueológica y genealógicamente umbrales de la formación de los estudios sobre cine en Argentina. Aunque decir "en" sea una pretensión de centramiento (la idea y el neologismo son de Néstor Perlongher) y Argentina, un nombre que, en lo que a la producción cultural concierne, en muchos casos solo incluye el acervo rioplatense o porteño. Mientras que "sobre" suele ser la preposición de los metadiscursos y "estudios", la

1. Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), fundada en 2008, es uno de los modos de institucionalización de estas prácticas de investigación. En su primer cuaderno, *Teorías y prácticas audiovisuales*, afirmaba conformar una sociedad con los objetivos de "configurar este campo específico de estudios a partir de la diversidad epistémica y la heterogeneidad de miradas" (Molfetta, Santagada y Moguillansky, 2010: 16).

2. María Belén Ciancio (2013). La tesis fue escrita desde lejos, en España, donde viví durante casi diez años. El ingreso al Conicet en 2014, efectivizado en 2016, me permitió actualizar este trabajo y publicar el libro.

forma de nombrar la serie, que pareciera infinita, de las prácticas académicas globales de la posmodernidad.

No se trataba, sin embargo, de una traducción, recepción o reinterpretación de lo que en el contexto anglosajón suele considerarse *film studies*, *media studies*, *visual studies* o *screen studies*, ni de una disciplina como la antropología visual, ni de líneas específicas sobre cine de la *nouvelle histoire* o la historiografía en la versión de Marc Ferro o de Robert Rosenstone, de la crítica cinematográfica a partir de André Bazin o Serge Daney en publicaciones como los *Cahiers du Cinéma*, de gran impacto en Argentina. Sí se trataba, en parte, de una relectura situada de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze, no tanto en cuanto *estudios*[3] ni solo como una filosofía del cine, sino también como una filosofía de la memoria del siglo XX. Aunque todas estas formaciones discursivas sí han tenido impacto en la (des)articulación del campo no solo porque se producen en un marco de globalización y transnacionalización de saberes, sino también, como pretende mostrar este trabajo, porque tanto la producción cinematográfica como, principalmente, la teórica, entendiendo aquí diversas formas y prácticas de crítica y escritura, quedaron reducidas durante la última dictadura militar.

Después de las historias universales o nacionales publicadas en Argentina a mediados del siglo XX, como las de Camilo Zaccaría Soprani, Julián de Ajuria y Domingo Di Núbila, de la menos conocida *Historia y filosofía del cine* (1947) de Teo de León Margaritt, del tratado jurídico *La obra cinematográfica frente al derecho* (1948) de Isidro Satanowsky o de las breves historias de Agustín Mahieu durante los 60, solo pocos textos alcanzaron a editarse y circular en forma de libros, como los de Fernando

3. Las primeras traducciones con las que se trabaja en este libro son *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984b) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), a cargo de Irene Agoff. Aunque en los títulos de las versiones en francés, *L'image-mouvement. Cinema 1* (París, Minuit, 1983) y *L'image-temps. Cinema 2* (París, Minuit, 1985) no está incluída la palabra estudios, recién se menciona en el prefacio del primer volumen. El interés en la filosofía del cine deleuziana se concretó en proyectos editoriales como el de Cactus, que ha publicado las clases de Deleuze (1981-1984): *Cine I. Bergson y las imágenes* (2009), *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo* (2011), *Cine III. Verdad y tiempo* (2018), entre otros.

Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino. Del mismo modo que sucedió con parte de la producción cinematográfica de los años 60 y 70, sobre todo del documental, esas escrituras se interrumpieron durante la dictadura. Con la última vuelta de la democracia, esta producción ha sido cada vez más prolífica, aunque no en una tendencia evolutiva o continua, sino con conceptos y líneas teórico-prácticas que se trazan entre devenires de continuidades y discontinuidades. En la medida en que la destrucción y desarticulación del campo cultural durante la dictadura, así como su neoliberalización a fines del siglo pasado, intensificaron, al mismo tiempo concentrando y estratificando, en un movimiento propio de las contradicciones del capitalismo, la circulación de materiales fílmicos. Actualmente, la digitalización y el acceso a través de la web han transformado las formas de producción y de investigación, así como el surgimiento del video, el digital y las plataformas bajo demanda, entre otros dispositivos, también transformaron el concepto y la institución "cine", las funciones autoral y espectadora. Sin embargo, como todo archivo, incluso el virtual posmoderno no incluye gran parte de lo producido o, paradójicamente, en algunos casos homogeneiza diferencias culturales.

En este sentido, la globalización y mundialización de las sociedades del conocimiento, así como la asimetría en las condiciones de investigación que impactó en el desarrollo de la ciencia y la educación en la Argentina, como en muchos otros países en América Latina, impidieron la continuidad y circulación del trabajo e investigación sobre cine. En épocas de crisis, tal producción se centralizó en espacios donde ya existían archivos, bibliotecas, colecciones, museos o espacios de investigación institucionalizados como en la ciudad de Buenos Aires,[4] o provocó que ese trabajo se diseminara o transnacionalizara.

En las últimas décadas no solo la producción audiovisual, los festivales y muestras, sino los trabajos historiográficos, sociológicos y ensayísticos,

4. En cuanto al cine de las décadas anteriores a la dictadura militar, así como muchos materiales audiovisuales continúan perdidos o solo se encontraban en algunos destinos del exilio. Por ejemplo, existen diversos materiales fílmicos y textos de lo que se denominó Nuevo Cine Latinoamericano en la Filmoteca de la UNAM (México), la Cinemateca de Cuba (ICAIC) o en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba).

o que entrecruzan cine y filosofía, así como las compilaciones y proyectos de investigación, las publicaciones de revistas especializadas o de divulgación han crecido exponencialmente. La tendencia a la especificidad se ha intensificado con investigaciones dedicadas a producciones hasta hace algunos años relegadas en las historias y archivos, como las de directoras que produjeron antes del surgimiento del (nuevo) Nuevo Cine Argentino, además de María Luisa Bemberg y Lita Stantic, de cine silente, de cine y video experimental, del posporno, aunque estas últimas prácticas no sean conceptualmente evidentes, mientras que se amplía cada vez más no solo el concepto de lo audiovisual, sino las semiosis audiovisuales a través de dispositivos digitales y de la web. Esta especificidad y la pretensión de autonomía que constituye un campo, por otro lado, no impiden que al mismo tiempo la producción de cine y audiovisual, como tecnologías sociales, produzcan a nivel global efectos de representación y conocimiento acerca de las sociedades, minorías, colectivos, subjetividades, que prentende estudiarse o conocerse. Así, las teorías y dispositivos de análisis se vuelven, en algún punto, performativos, producen legitimaciones, campos y territorios de conocimiento.

En medio de estas transformaciones tecnocientíficas, y en las variaciones en el concepto más amplio de imagen, también se institucionalizaba un campo como el de los estudios de/sobre memoria, donde el concepto de *posmemoria*, propuesto por Marianne Hirsch (1997, 2015), junto con los de memorias de "segunda generación", "memorias críticas", "memorias laberínticas", de "primera persona", de duelos "no normativos" o *queer* (Amado, 2009; Aguilar, 2015; Bravo, 2012; Piedras, 2014; Sosa, 2014), estuvo presente, en medio de diferencias, reescrituras y resistencias, a la hora de nombrar la producción de una nueva generación que emergía con el cambio de siglo.

Parte de este trabajo propone no solo una crítica del concepto de posmemoria, sino otra genealogía de la relación entre memoria, imagen, género, y de la performatividad, que comienza con una lectura experimental y a contrapelo de los dispositivos descriptos en *Historia y filosofía del cine*. Se recupera, por otro lado, el concepto de "tecnologías del género" de Teresa de Lauretis (1992, 1996, 2015), probablemente opacado en estos últimos años por el de performatividad, que no solo analiza al cine como

una de estas tecnologías, sino que se escribe desde una cierta narrativa de códigos cinematográficos. Aunque fue variando en la trayectoria de la misma autora y se le ha hecho una crítica, como a muchas otras modulaciones conceptuales del género, desde los estudios trans.

Finalmente, el libro es, como la tesis, un intento de hacer un trabajo de investigación a partir de una experiencia con el cine, que surgió en otro contexto, no el académico, a fines de los años 90 y comienzos de la década del 2000: desde el trabajo, en la sala David Eisenchlas en la ciudad de Mendoza, intermitentemente, en producciones del Taller de Cine y Video coordinado por Cristina Raschia y desde algunos de los primeros cursos de cine y filosofía que organizamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. La posibilidad de trabajar en la Unidad de Recursos Audiovisuales y Multimedia (URAM) de la Universidad Autónoma de Madrid, así como la circulación a partir de la web, me permitieron encontrar algunas de las imágenes imaginadas de un cine imaginario en sentido deleuziano (muchas de las películas que Deleuze describe, sobre todo las del cine del tercer mundo, eran o siguen siendo inhallables), que surgían de las lecturas de las fotocopias de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y de *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*.



CAPÍTULO 1

¿El surgimiento de un nuevo campo? Consideraciones epistemológicas y metodológicas

1. Antecedentes

En la literatura especializada suele afirmarse que con la vuelta de la democracia en 1983 se establecieron programas de investigación y especialización, como la orientación de Artes Combinadas (Cine, Teatro, Danza) dentro de la carrera de Arte en la Facultad de Filosofía y Letras y la de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Los estudios de o sobre cine alcanzaban entonces cierta autonomía, dando lugar a nuevas formaciones discursivas, como la sociología del cine. Esto no significa que, anteriormente, no existieran otras experiencias teórico-prácticas de investigación o escritura producidas en medio de las conmociones sociales, políticas y de las vanguardias de los 60 y los 70, sino que muchas de estas prácticas fueron interrumpidas durante la última dictadura militar o, anteriormente, con el Onganiato.

Se escriben historias, ensayos y comienzan a organizarse archivos, pero, además, desde entonces, algunas producciones cinematográficas y audiovisuales se volvieron no solo material que pretende ilustrar acerca de movimientos sociales, política, historia, cultura popular, estudios de audiencia, sino también para producir conocimiento y efectos de verdad, representaciones, tecnologías de la memoria, entre otras.[1] La producción

1. "Tecnologías" se entiende aquí no solo en sentido foucaultiano, sino también como Teresa de Lauretis (1996) pensó el cine como una "tecnología del género", producida

escrita especializada alcanzó así, en las primeras décadas del siglo XXI, un crecimiento exponencial y correlativo a la audiovisual. Incluso, a nivel global y, sobre todo, en el espacio anglosajón y europeo, actualmente, los departamentos de estudios latinoamericanos incluyen la producción audiovisual al abordar cuestiones como la memoria de las dictaduras, la crisis o el incremento del modelo neoliberal, los movimientos sociales, los impactos de la globalización en la región. Así, se utilizan conceptos y categorías de análisis que, a su vez, producen efectos de representación, incluso generalizaciones o universalizaciones, en el marco de los dispositivos de análisis que se construyen, más o menos explícitamente, a partir de conceptos como *alegorías nacionales*, en los últimos años, el de *posmemoria*, entre otros específicos de los estudios sobre cine y audiovisual, o de dimensiones filosóficas como los deleuzianos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*.[2] Mientras que cuestiones de género y feminismo recién resurgieron en los trabajos de investigación sobre cine en los últimos diez

entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones discursivas hegemónicas disponibles y el fuera de plano, la otra parte de esos discursos que se produce entre márgenes, entre líneas o a contrapelo, en los intersticios de las instituciones. Se podrían pensar entonces otros modos: el cine como una tecnología de la memoria, como una tecnología del "yo", como una tecnología de liberación, como una tecnología de colonización, modos que producen diferentes efectos y que también pueden ser atravesados, deshechos, desde diferentes prácticas, desde la singularidad concreta de una obra o desde un devenir más allá de la representación.

2. Dos tópicos circularon principalmente en la academia global, la crisis del 2001 y la última dictadura, sobre todo en los trabajos dedicados al (nuevo) Nuevo Cine Argentino (que suele ser un nuevo cine porteño) o al documental. Uno de los conceptos problematizados fue el de "alegorías nacionales", aunque se interpretaron películas como *La ciénaga* o *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2001, 2004), de cierto modo alegórico o representativo del "brusco descenso de la Argentina" (Page, 2007), mientras que para la directora se trataba más bien de películas sobre el desamparo y la percepción. La metáfora y la alegoría no serían solo una pasión del espectador, como ha señalado Martel en varias oportunidades y en una entrevista para la tesis (Ciancio, 2013) en la que se basa este libro, sino una pasión académica. También se vieron producciones como anticipadoras de la crisis del 2001 (Andermann, 2012). Así el cine provocaría efectos de representación y conocimiento acerca de una sociedad, desde los centros de producción de saber, efectos performativos que ya no estarían basados en los grandes relatos decimonónicos del siglo XX, en disciplinas tradicionales, prácticas o críticas de la cultura letrada. De modo análogo, una serie de documentales fueron vistos como "posmemorias" (Hirsch, 2015) y se incluyó así esta producción en el tropo del Holocausto.

años, así como distintas organizaciones y redes de mujeres o comisiones de género dentro de colectivos que se dedican al cine y al audiovisual, más allá de los marcos académicos.[3]

Por otro lado, suele afirmarse que los estudios de/sobre cine en Argentina comenzaron a constituirse como un campo interdisciplinar o multidisciplinar, lo que habría permitido ganar, en forma aparentemente paradójica, un mayor grado de autonomía. Las líneas que confluyeron en este incipiente campo, además de una serie de crónicas y ensayos como los de Domingo di Núbila,[4] provienen de otros ya establecidos desde principios del siglo XX, como la historiografía, la literatura, la sociología, el psicoanálisis, la filosofía u otros más recientes, como la antropología visual, la semiótica, la semiología o las ciencias de la comunicación y distintas versiones de los estudios culturales. Algunas de estas líneas, entre intersecciones, continuidades y discontinuidades, se presentan en este libro ya que definirían distintas configuraciones y posiciones, algunas de las cuales llegaron a ser dominantes en algunos momentos, como la semiología estructuralista durante los años 80 (Traversa, 1984) o la historiografía desde mediados de los 90 (España, 1994a, 2000a, 2000b). Otras perspectivas, sin llegar a ser hegemónicas, produjeron no solo otras construcciones de objetos de investigación, sino también líneas de fuga y escrituras ensayísticas, que comenzaron a producirse más allá del análisis de películas y del campo institucionalizado. Por otro lado, existen algunas tendencias, como la teoría crítica o Escuela de Frankfurt y

3. Entre ellas MUA (Mujeres Audiovisuales), MAR (Mujeres Audiovisuales Rosario), Audiovisualas Mendocinas, Acción. Mujeres del cine y FAF (Frente Audiovisual Feminista), DIVAC (Diverses Audiovisuales Córdoba). Además de las comisiones de género que se fueron creando en otros colectivos dedicados al audiovisual. Entre las primeras agrupaciones estuvo La Mujer y el Cine (1988), con María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana López Merino, Gabriela Massuh y Marta Bianchi.

4. Otras publicaciones anteriores de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) fueron *Historia del cine argentino* (Couselo, 1984), *Historia del cortometraje argentino*, *Breve historia del cine argentino*, *Breve historia del cine nacional* (Mahieu, 1961, 1966, 1974). El primer libro afirmaba la autonomía del 16 mm y el corto, entonces características del documental y del "film pedagógico e informativo", así como de los primeros trabajos experimentales, incluye además una serie de reproducciones de fotogramas (Mahieu, 1961). Durante los 60, el cortometraje permitió el ingreso de mujeres a la producción y dirección.

la filosofía francesa contemporánea, así como trabajos que incluyeron la producción cinematográfica para abordar cuestiones como la posmemoria y el duelo (Aguilar, 2006, 2015; Amado, 2009). Mientras que persisten las tensiones entre la tendencia a la especificidad y autonomía y las cuestiones transversales que se producen en torno al concepto de imagen, entre distintas interpretaciones y "giros" (icónico, afectivo, entre otros) que han pretendido diversificar las disciplinas tradicionales o desde otras prácticas como la sociología de la imagen que propuso Silvia Rivera Cusicanqui (2015), donde este concepto no se limita a lo icónico y encuentra resonancias con el benjaminiano de *imagen dialéctica*. Según la perspectiva de Bourdieu (2000, 2002, 2008), aunque el concepto de campo no pueda aplicarse acríticamente,[5] y como pilar invisible de las ciencias sociales ya se ha desgastado en su uso, habría que decir que estas posiciones permitirían establecer relaciones dentro de él, definiendo lugares desde donde se producen las prácticas de investigación. Sin embargo, teniendo en cuenta esta misma perspectiva, sería la autonomía el factor estructural que dirime las tensiones internas del campo.

Esto no significa, sin embargo, prescindir de las intersecciones que atraviesan los estudios de/sobre cine como un campo interdisciplinar o transdisciplinar,[6] reconocido como tal por sus perspectivas teóricas y

5. Esto fue largamente debatido en los estudios culturales latinoamericanos (Moraña, 2014). Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano plantearon algunos límites al mismo tiempo que introducían esta teoría (a través de *Punto de Vista* y de *Literatura/Sociedad*, de 1983). Jacques Rancière (2011), por otro lado, cuestionó el concepto de *distinción* frente al de *confusión*, en cuanto el primero produciría aquello que describe al institucionalizar territorios y objetos. Esta crítica permitiría desbordar una lógica de los campos desde una cultura institucionalizada o universalizada y resignificar el concepto de estética, pero cabría preguntarse hasta qué punto, al proclamar una igualdad deseada, no invisibilizaría las relaciones de poder que atraviesan las prácticas artísticas, las educativas y de investigación. En el caso del cine, muchas veces, el más denostado por la crítica sigue siendo un producto del capitalismo cultural global accesible a través de la televisión y de la web, mientras que las producciones de las vanguardias u otro tipo de cines quedan reducidos a un circuito de élites, legitimado muchas veces desde Europa, porque en los países latinoamericanos no existen los espacios institucionales, los archivos, los medios que producen reconocimiento.

6. El problema sería similar al que planteó Mieke Bal en su análisis de los estudios visuales como interdisciplinares, es decir, cómo se construye un conocimiento nuevo. Siguiendo a Roland Barthes, Bal (2004: 13-14) afirmaba que, en un trabajo interdisciplinar, no era

metodológicas múltiples, en cuanto estaría siempre atravesado por distintos saberes teórico-prácticos (Kriger, 2010). Incluso entraron en juego formaciones discursivas globales como los *gender studies* o los *memory studies*, en las distintas resignificaciones, problematizaciones y resistencias producidas no solo desde traducciones o recepciones académicas, sino también desde movimientos sociales y activismos, como los feminismos, los movimientos *queer*, colectivos de disidencia o identidad sexual cuyos acrónimos varían, de resignificación o deshaceres del género o desde narrativas testimoniales o en primera persona y de agrupaciones como HIJOS.

Existen referencias del uso del concepto de autonomía, y, en otro sentido, como podría entenderse desde la teoría crítica, para el análisis del cine argentino (aunque Bourdieu no se dedicara específicamente al cine), sobre todo, a la hora de abordar el (nuevo) Nuevo Cine Argentino (NCA).[7] En este caso, fue la producción incluida dentro de las supuestas reglas del campo y su tendencia a la autonomía, y tendría que ver con modos de producción y estéticas de los films. Mientras que aquí se trata de conceptos, nociones, herramientas teórico-prácticas, discursos, efectos de verdad, de representación y de performatividad, que encuentran su expresión a partir de la producción fílmica o audiovisual, de formaciones discursivas como la crítica cinematográfica que los legitiman o deslegitiman, de las categorías, periodizaciones y campos, a su vez, desde los cuales se pretende producir conocimientos, narrativas, o mostrar de qué modo estos mismos dispositivos teóricos se difuminan ante la singularidad de una obra, desde otra dimensión de la tensión entre autonomía y sociedad, en sentido adorniano.

---

suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, sino que este consiste en "crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie".

7. La crítica cinematográfica propuso la denominación "Nuevo Cine Argentino" que funcionó como una marca que define rupturas, filiaciones y expresa el resurgimiento de un circuito productivo (Moguillansky y Re, 2009). Aunque este modo de definirlo no mostraría la diversidad y disenso que han expuesto otras perspectivas (Prividera, 2014). Con respecto a un cine vinculado a la memoria, como es el de Jean-Luc Godard, Bourdieu no se expresaría con mucho entusiasmo, como puede verse en *La sociología es un deporte de combate* (Pierre Carles, 2001) en la escena en la que el sociólogo recibe una invitación del cineasta con imágenes de *Historia(s) del cine.*

Si se abordan los estudios de cine como un campo a partir de diversas formaciones discursivas, y escrituras, desde el cual se producirían delimitaciones así como valoraciones, su estudio requiere el análisis no solo de la producción audiovisual, sino de los textos y escrituras que lo configuran y, en algunos casos, definen el "análisis fílmico", así como supone también la pregunta ¿hasta qué punto es aplicable la noción de campo, en cuanto a las condiciones que supone, y deseable, en cuanto a las objetivaciones, prácticas y generalizaciones que produce?

Excepto por algunas compilaciones dedicadas a reseñar publicaciones periódicas (revistas de cine), trabajos de periodizaciones desde un esquema historiográfico de autores (función autor/historiador), referencias aisladas en libros dedicados a la producción cinematográfica, algunos artículos de historia del cine y antropología, así como textos dispersos dedicados a la crítica cinematográfica; no se han producido hasta hace algunos años trabajos arqueológicos, genealógicos o desde otras perspectivas epistemológicas que hayan abordado una historia de los estudios sobre cine o una posible cartografía que tenga en cuenta diferentes escrituras, líneas, conceptos y problemas que lo habrían constituido. Se intenta trazar, entonces, un mapa, sin pretender totalizar, en el que se evidencien las tensiones epistemológicas, éticas y estéticas entre las prácticas teóricas situadas y los dispositivos y categorías de análisis que se producen a nivel global.

Aunque no se trata de escribir la historia de los estudios de cine en Argentina o postular límites y una articulación definitivos. Sino que, teniendo en cuenta que todo archivo y campo suponen un afuera, también un imaginario, aquello que excede al dato y al documento, este libro intenta mostrar algunas de las condiciones epistemológicas de producción, así como las tensiones entre las tendencias a la especialización, la especificidad y la autonomía, con otras perspectivas situadas y las intersecciones con algunas versiones de la filosofía contemporánea. Especialmente, con el pensamiento de Gilles Deleuze en lo que concierne a sus estudios sobre cine y al concepto de memoria, que a lo largo de su obra se fue transformando. Así como las intersecciones con algunas tendencias de la estética y la ética contemporáneas, que se diferencian de perspectivas exclusivamente sociológicas, historiográficas o de las ciencias de

la comunicación. En este contexto, el cine no solo se entiende como institución, arte o industria a través de una historia de la producción, sino también como resultado de una transformación, en la modernidad tardía, de la tecnología y del arte, que habría producido una mutación no solamente de los conceptos de imagen y de percepción, sino también de modos de transmisión de la memoria, de pedagogías y tecnologías del género, de espacios y disciplinas como la literatura, la historia y la filosofía, basadas en la escritura, del arte aurático, incluso del inconsciente con la idea benjaminiana de un inconsciente óptico. Así podría decirse que el cine y, actualmente, los múltiples dispositivos audiovisuales de producción y reproducción a través de la web funcionan también como tecnologías de la memoria, en tensión con otras dimensiones que pueden producirse en la singularidad de una obra y su capacidad de afectación desde distintos haceres y deshaceres de estas tecnologías y metalenguajes en la diseminación virtual de la web.

2. Conjeturas, conceptos y experiencias

Si es necesario comenzar con una conjetura o hipótesis, podría decirse que los estudios de/sobre cine se fueron constituyendo, desde mediados de los 80, en un campo intelectual cada vez más autónomo. Esta autonomía, sin embargo, como en el campo cinematográfico (a partir de los 90, audiovisual), estaría en tensión estructural con elementos de heteronomía, ya sea que se considere momentos de irrupción de cambios sociales, políticos, jurídicos o lo que a veces se ha llamado la presión de la industria cultural.[8] Asimismo, se tensiona con formaciones

8. Un tópico es esta tensión entre posibilidades creativas e intereses de industrias culturales, hegemonizadas por grupos multimedios, el mercado o impulsadas por políticas públicas. El cine, entendido de forma más tradicional, es un producto de la industria cultural (excepto en el caso de algunas producciones independientes o experimentales, aunque su creciente incorporación al circuito de museos habría producido otra forma de la industria cultural, a veces más elitista), por lo tanto, la presión que esta pueda ejercer no debería entenderse como algo externo. La industria cultural se ha ido ampliando cada vez más: paradójicamente, en el capitalismo posindustrial, todo puede ser industria

discursivas o disciplinas que se instituyen dentro del campo académico y cultural, y más allá, atravesadas por la tecnociencia y la web. Así, lo que suele considerarse como reglas metodológicas y epistemológicas (que, de todos modos, nunca quedan demasiado claras, como reglas del juego o campo), tópicos y problemas ya no se constituyen solamente a través de la historiografía, la semiología, las ciencias de la comunicación y la sociología del cine –abordados desde un umbral de positividad–, la crítica cinematográfica, la ensayística y diversas tesis –en un umbral de epistemologización–, sino también a través de un diálogo o intersección con algunas tendencias de la filosofía y la estética contemporáneas (Alain Badiou, Judith Butler, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Vilem Flusser, Donna Haraway, Jacques Rancière, Slavoj Žižek), así como con algunas versiones de los estudios culturales. No solo con Raymond Williams, Fredric Jameson y las distintas dimensiones del concepto de alegoría, sino en aquellas versiones desde los estudios de/sobre cine del campo de los estudios de/sobre memoria con Andreas Huyssen, entre otros, con la reescritura del concepto de posmemoria, y con la especificidad de la figura de genocidio y su representación con trabajos como los de Daniel Feierstein, Emilio Crenzel y, más específicamente, de Ana Longoni y Luis Ignacio García en lo que respecta a imágenes.

Por otro lado, es ineludible tener en cuenta las diferentes lecturas de la teoría crítica o Escuela de Frankfurt, principalmente de Theodor Adorno y de Walter Benjamin no solo en la estética, sino en el ensayo sociológico-político, y, de menor circulación, de las tesis de Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, de 1947. Si bien la historiografía ha sido hasta hace algunos años la línea de mayor inserción institucional y académica a la hora de establecer límites y, por lo tanto, lo que se consideraría autonomía, con el comienzo de milenio,

---

cultural, incluso algunas redes sociales ocupan, en lo que respecta a la construcción de modos de subjetivación y estereotipos, un lugar mucho más determinante que el cine. En todo caso, la tensión entre autonomía y heteronomía atraviesa y constituye el campo cinematográfico, no se impondría desde afuera. Siempre es posible recordar a Adorno (2001) cuando, dirigiéndose a Benjamin, decía que el arte moderno (obra autónoma) como la cultura de masas (obra reproducida) llevan el estigma del capitalismo: ambos son las mitades arrancadas de la libertad entera que no se deja sumar a partir de ellos.

surgieron otras perspectivas a partir de problemas estético-filosóficos que resignifican algunos de los posicionamientos historiográficos y del ensayo sociológico-político y que redefinen un umbral que, como se muestra en el siguiente capítulo, estaba delineado desde el comienzo de estas escrituras a mediados del siglo XX. Mientras que en el marco de una tendencia a la especificidad se han producido nuevos trabajos dedicados al documental, al cine y video experimentales y al precine o cine silente, donde los conceptos tienden a la búsqueda de lenguajes específicos, de archivos y películas a veces dados por perdidos. Así como se publican dosieres que incluyen prácticas y perspectivas inhallables –hasta hace algunos años–, como el posporno (aunque este concepto, como el de lo experimental, no es evidente), o producciones que se autoperciben o interpretan desde la disidencia sexual, cuando, además, la categoría de lo *queer* pasó de injuria a concepto metodológico.

En medio de estas tendencias, una de las líneas filosóficas que tuvo más circulación en los estudios de cine en Argentina, junto con la teoría crítica, fue hasta hace algunos años la filosofía francesa contemporánea, de presencia constante en el marco académico y más allá. En los 80 se tradujeron los estudios sobre cine de Gilles Deleuze, que, a diferencia de otros textos deleuzo-guattarianos, no estuvieron demasiado presentes hasta hace unas décadas en las prácticas filosóficas institucionalizadas o en la historiografía del cine, aunque se leyeran por fuera de esos espacios.

En lo que respecta a la serie de los estudios que caracteriza a la academia anglosajona y desde donde se producen algunas mutaciones en aquellos conceptos que tendrán una significación distintiva, así como una problematización de otros filosóficos, se destacan tres perspectivas en los distintos trabajos historiográficos y ensayísticos que han circulado hasta hace unos años: las versiones ya mencionadas de Williams y Jameson; los estudios en torno a lo *queer*, en la versión de Judith Butler (quien se volvió una estrella de rock con la marea feminista en Buenos Aires), entre otras, y los trabajos que reescriben o problematizan el concepto de posmemoria, formulado por Marianne Hirsch en el marco de los *memory studies*. Así como desde el documental entraron en juego otras perspectivas de la etnografía crítica y de la subjetividad que desbordan el concepto de documental etnográfico tradicional y sus dimensiones colonialistas y racistas.

También es ineludible, en este contexto, la respuesta de los estudios subalternos al posestructuralismo francés (Deleuze, Foucault), así como la resignificación y deconstrucción de los conceptos de género y de performatividad, desde los feminismos regionales y más allá de estos en distintas des/re/territorializaciones *queer* (cuir) o desde los estudios trans.

Desde una perspectiva sociológica para abordar algunas de estas tendencias, se ha tenido en cuenta la existencia frágil y voluble de un espacio de relaciones objetivas que definen posiciones y diferentes especies de capital, sin haber conquistado –en toda su magnitud y si tal cosa es posible– la autonomía. Esta primera hipótesis, o conjetura, concluye entonces con una serie de preguntas que no pretenden ser totalmente respondidas: ¿es posible pensar reglas y grados relativos de autonomía en el campo de los estudios de cine?, ¿cómo se producen relaciones objetivas con otros campos del saber, sociopolíticos, artísticos y jurídicos?, ¿cuáles son las formas de escritura que perfilan los trazos de este mapa y sus umbrales? y ¿cuáles aquellas otras que se producen al margen, a contrapelo, o que permiten pensar otros mapas (sus ruinas y rasgaduras, sus escalas borrosas y anacronismos), otras genealogías y arqueologías, a veces delirantes, que han quedado fuera de la institucionalización y de sus archivos, fuera de campo?, ¿cuáles son las líneas de fuga que diagraman el campo, o territorio, hacia otros devenires que hacen de la genealogía y el archivo un rizoma?, ¿de qué modo la singularidad de una práctica o de una obra desborda un concepto o un dispositivo de análisis y tensiona o llega incluso a poner en crisis su función determinada como tecnología del género y de la memoria? Estas son algunas de las cuestiones que atraviesan la delimitación de un mapa (im)posible de este campo, teniendo en cuenta que sus condiciones de producción no se limitan a la definición de autonomía de Bourdieu. En tanto que algunos debates que se producen en el umbral de epistemologización, y más allá de este, están más cerca de la estética filosófica o de la etnografía crítica (en el caso del documental) y han atravesado lo que Rancière (2012) llamó “malestar en la estética”. A lo largo de su extensa producción, de gran éxito en Argentina, Rancière puso en cuestión el concepto bourdiano de “distinción”, entre otros, así como retomó el problema de la representación y de la emancipación del espectador, desde una redimensión de la igualdad

y del disenso en el reparto del *sensorium*, dando un nuevo significado político a la estética y al giro ético. En todo caso, considerar esta problematización no supone diluir la tensión entre ambas perspectivas, la ético-estética y la sociológica.

Como segunda hipótesis, se propone que memoria, cuerpo y género pueden considerarse –desde distintas problematizaciones, fijaciones en tópicos, deshaceres, reescrituras y mutaciones– los conceptos, experiencias e imágenes que articulan los trazos, líneas y devenires que se producen entre el campo y sus umbrales, al mismo tiempo que perfilan la configuración de una cartografía (incompleta, imposible) de los estudios de cine en Argentina. Si esta producción se traduce en conceptos, en escrituras ensayísticas o en otras que pretenden mayor sistematicidad, estos conceptos y sus problematizaciones (cuando se vuelven generalizaciones) expresarían no solo la relativa autonomía que habrían ganado estos estudios, sino también instancias y momentos de discontinuidad. Así podría considerarse el lugar que ocupó la crítica cinematográfica a mediados de los 90, con otras escrituras ensayísticas y de tesis, en un umbral de epistemologización, con respecto a la producción cinematográfica, concretamente, con respecto al NCA y a la historiografía. Este proceso de autonomización supone que estos conceptos, con diferentes historias y contextos de producción, alcanzan nuevas significaciones y su huella transcendería los límites del campo. Esta transformación no es ajena a las nuevas líneas que se producen, sobre todo, cuando los estudios de cine comienzan a intersecarse con los de memoria.

A diferencia de una categoría como la de NCA, que, como producción, provocó también un análisis de las transformaciones sociales en la Argentina de fines del siglo pasado, los conceptos se producen en tensión con experiencias –que los limitan y no siempre se subsumen a ellos– situadas. Es el caso de nociones, conceptos y estructuras de transmisión, como memoria y posmemoria (Hirsch, 1997, 2015), "cine de mujeres" y "tecnologías del género" (Kuhn, 1991; Rich, 1992; De Lauretis, 1992) o "puesta en cuerpo" y "cuerpo digital" (Badiou, 2004b), o, en relación con el neoliberalismo, "modernidad líquida" (Bauman, 2003), los cuales se diferencian de las categorías específicas de la teoría cinematográfica. En este contexto, a partir de Gilles Deleuze, Jean-Louis Comolli, Serge

Daney o Steven Shaviro y de documentalistas como Johan van der Keuken, las imágenes cinematográficas, tanto las que se producen desde lo que suele considerarse ficción como las documentales, fueron pensadas –atravesando las teorías semiológicas del enunciado– como un lenguaje o una semiótica del cuerpo, donde la memoria deviene una narrativa específicamente cinematográfica a partir del concepto de imagen-tiempo. Corporalidad ya presente en prácticas críticas fílmicas feministas, con Laura Mulvey y Teresa de Lauretis y en la producción de Chantal Akerman, Agnès Varda, Lucrecia Martel, entre muchas otras producciones anteriores, como las de Maya Deren.

Estas cuestiones reenvían no solo al problema de la representación, cuando se situaron desde algunos de los debates en torno a la *Shoah* y el modelo del Holocausto (Didi-Huberman, 2004; Rancière, 2005; Nancy, 2006), sino al núcleo de lo irrepresentable, del no cuerpo de la desaparición, así como al problema de la ética y estética de la representación y la performatividad en lo que respecta concretamente al cine argentino y a la institucionalización de la historiografía cinematográfica. La diferencia de estos últimos posicionamientos en el Cono Sur con respecto a los debates producidos en Europa y Estados Unidos, desde donde se universalizaron a través del "modelo del Holocausto", tendría que ver, desde algunas perspectivas, con una falta. Así, muchas veces, se afirmó que no existirían fotografías de los campos de concentración y exterminio en la región, imágenes fílmicas "originales", en cuanto la última dictadura habría borrado las huellas materiales de sus actos (Langland, 2005; Feld y Stites Mor, 2009).

Se produjo, entonces, una paradoja en la relación entre imágenes y memoria con respecto a los posicionamientos no solo epistemológicos, sino ético-estéticos acerca de las del Holocausto o de la *Shoah*. Muchas de aquellas imágenes, algunas cuestionadas en cuanto a su autenticidad, fueron utilizadas como pruebas jurídicas[9] y circularon años después, a

9. Dentro de la indagatoria, el Tribunal Militar Internacional de Núremberg tomó como prueba la proyección de *Nazi Concentration Camps* (George Stevens, 1945) y las fotos de Margaret Bourke-White, entre otras imágenes extensamente abordadas por Didi-Huberman. Algunas formaron parte de lo que en la literatura del Holocausto se llamó

partir de la continuidad de una pedagogía del horror que, según reflexionaba Susan Sontag (1981), no necesariamente fortifica la conciencia, también puede corromperla. Igualmente se produjo esta visibilización desde la continuidad de lo que Huyssen (2002) llamó globalización del tropo del Holocausto, en el que el cine del *mainstream* estadounidense tuvo un lugar preponderante. Pero también existirían registros visuales anteriores, aquellos de experimentos cuyas consecuencias muestran las imágenes de archivo del documental *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), entre ellas, las de mujeres empujadas a la cámara de gas en las fotografías del *Sonderkommando* Alex, que Didi-Huberman analizó y que desataron una polémica en Francia, donde llegarían a intervenir Claude Lanzmann, Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux, además de los cuestionamientos desde el feminismo decolonial a la universalización de este modelo o tropo. De igual modo, existen documentos fotográficos y audiovisuales, ya en la era de la televisión global, de Ruanda, Camboya, Vietnam, o distintos registros fotográficos y fílmicos de uno de los primeros genocidios del siglo XX, el armenio, reconocido a partir de 1985.[10] El atentado del 11 de septiembre en Nueva York, que, desde algunas perspectivas, terminó con la posmodernidad, la guerra en Afganistán e Irak y las fotografías de torturas en la prisión de Abu Ghraib, las poesías que atravesaron los muros de Guantánamo produjeron las reflexiones de Butler (2010) acerca del duelo y su potencial político, más allá de la melancolía de género, la precariedad de la vida en los marcos de guerra que determinan en una cultura qué vidas merecen ser lloradas, ser así humanas, y hasta qué punto esta afectación (contrapuesta a otras morales militantes vanguardistas revolucionarias de los 70) regula el campo visual en cuanto toda representación está enmarcada por un afuera. Esta tesis de Butler y su relectura de Sontag fueron recurrentemente citadas, aunque quizá no terminan de

“pedagogía del horror”, mientras que en Argentina se llamó a ese modo de visibilización “show del horror” (Feld, 2004).

10. A pesar de la cantidad de colecciones fotográficas que lo registran, la producción cinematográfica, la literatura, la transmisión del genocidio armenio ha sido menor que la de la *Shoah*. Genocidio negado u olvidado que menciona Adorno en su texto *Educación después de Auschwitz* (1966) como producto de un nacionalismo agresivo.

explicar, si existe alguna explicación, algunos fenómenos más recientes que se produjeron a través de otras tecnologías de la memoria, como las redes sociales y la web no solo desde los marcos regulados por el Estado a los que se refiere. La exposición obscena de imágenes de asesinatos de menores en Palestina, de inmigrantes en las orillas del Mediterráneo o en las fronteras, de la crisis económica mundial que incrementó la concentración de la riqueza en un nivel exponencial en las primeras décadas del siglo XXI, de la pobreza y la violencia en América Latina, de los femicidios que han llevado a postular otra forma del genocidio… Si los dispositivos de las redes sociales permitieron ampliar el marco de visibilidad sorteando la censura de cadenas de televisión y del Estado (aunque en muchos casos no de algunas redes), producir más conocimiento, afectación o reproducción de imágenes no significó necesariamente mayor sensibilización o transformación social.

En el caso de Argentina, como en otras dictaduras en el Cono Sur, se ha afirmado que no existiría nada comparable con otros acontecimientos del pasado, en cuanto a la documentación visual. Es decir que no existirían fotografías –excepto aquellas que, con formato de identificación, fueron tomadas por militares o rescatadas por fotógrafos o militantes como Víctor Basterra, o las que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos publicó de los cuerpos hallados en Uruguay, pruebas de los "vuelos de la muerte"– o filmaciones que documenten los procedimientos de desaparición y tortura. Esta supuesta inexistencia de material fotográfico y fílmico y, por lo tanto, de una supuesta representación visual del genocidio conlleva un problema en lo que respecta a la cuestión de la representación y a los avatares de este concepto no solo en los estudios de cine, sino también en la ética-estética filosófica contemporánea. Una pregunta por el *cómo* que atravesaría cualquier pretensión representativa (Langland, 2005), cuando la representación del cuerpo se redimensiona desde una falta que no es solo la de la imagen, sino la del referente, el cuerpo del cual esa imagen es imagen. Aunque esta pregunta no debería pensarse exclusivamente en lo que respecta a la falta (ni a la referencialidad), puesto que asimismo fue planteada de este modo en el marco de la estética filosófica contemporánea y la crítica cinematográfica al estudiar el acontecimiento de la *Shoah*, del cual, antes que una falta,

existe una abundancia de imágenes.[11] También supone esta pregunta una genealogía del deseo y del goce como *locus* no solo benjaminiano en la imagen del Olimpo fascista, sino también nietzscheano en la genealogía de la moral eclesiástica del placer visual de los bienaventurados ante los suplicios de los condenados.

La pregunta por el cómo se relaciona, sin embargo, antes que con una falta o una ausencia de imágenes, con el problema de la representación, la performatividad y la transmisión, y supone también un porqué, un para qué y en el caso de la posmemoria, como de la memoria, un quién. Muchas hipótesis que se instalaron como un tópico fueron examinadas en cuanto supondrían una invisibilización de imágenes existentes o una expectativa por encontrar *la imagen* del horror. Esto no supone negar toda imagen, sino la imagen *toda*. Acercándose a un posicionamiento como el de Didi-Huberman, Ana Longoni y Luis García señalaron entonces no solo la diferencia entre las imágenes a partir de las que suele afirmarse una falta: las del *después* (después de la liberación de los campos de concentración y exterminio y del surgimiento de una "pedagogía del horror"), sino que, por las características de lo que se pretende *representar*, no sería posible, ni siquiera deseable, disponer de *la fotografía* de *la escena*, sino de "fragmentos, escorzos, desgarraduras, astillas de imágenes que nunca nos devolverán la «desaparición en sí»" (Longoni y García, 2013: 32).

Si bien estas diferencias se produjeron a partir de la fotografía, no de la imagen fílmica, donde la falta o inexistencia en el Cono Sur es aún mayor porque no existirían registros, se tiene en cuenta a la hora de pensar cómo se resignifican y reescriben algunos de los conceptos y posicionamientos que atraviesan los estudios de cine, considerando hasta qué punto es posible aplicar o resignificar nociones, conceptos, herramientas

11. Resulta ineludible mencionar la posición de Lanzmann y la hipótesis del "film maldito" que mostrase cómo se asesinaba en una cámara de gas; de encontrarlo, dijo que no solamente no lo hubiese mostrado, sino que lo hubiese destruido: "No soy capaz de decir por qué. Es evidente" (citado por Didi-Huberman, 2004: 145). Con respecto a las imágenes de la liberación de los campos de exterminio y concentración europeos, el debate sobre la legitimidad, el montaje, la destrucción y conservación y el análisis de films como *Noche y niebla*, están los trabajos de Sylvie Lindeperg (2016) y el anterior *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* de Vicente Sánchez Biosca (2006).

teórico-prácticas, como imagen-tiempo o posmemoria –donde la imagen fotográfica es relevante y supone performatividad–, y cómo se habrían utilizado en los últimos años. Sin embargo, en este trabajo no se parte de definiciones conceptuales desde las que se deducirán consecuencias corroborables en hechos sociales o que se aplicarían a un corpus de films. Se considera más bien el modo como se pondrían en juego algunas posiciones y tendencias, en la medida en que estos conceptos son considerados como dados, problematizados, reescritos o desbordados por la singularidad de una obra o práctica. Esta resistencia a una metodología de aplicación se debería a que estas transformaciones no se producen solo como efecto de un giro teórico o de un reposicionamiento de las líneas de investigación, sino también desde experiencias, prácticas y subjetivaciones que problematizaron o resignificaron algunos de estos conceptos, así como desde un afuera que desborda el campo. Así, si es posible afirmar que los estudios de/sobre cine en Argentina y a nivel global habrían ido ganando autonomía, no se trata del momento de culminación de un desarrollo teleológico, sino que estas prácticas de investigación y escrituras se encontrarían en tensión con instancias de la sociedad en la que se producen, al mismo tiempo que algunas experiencias cinematográficas o audiovisuales intervienen en distintos espacios sociales, sobre todo, cuando se aborda una producción como la del documental.

3. Del concepto a la imagen

Desde una perspectiva filosófica, se sitúan los conceptos en una línea que no solo diferencia su expresión, sino que permitiría pensar cómo emergen desde la positividad de los discursos en los estudios de cine. Pero también en relación con las imágenes cinematográficas a las que aluden o eluden y en relación con sus límites como herramientas teórico-prácticas, teniendo en cuenta una cierta dialéctica negativa y una imagen dialéctica que desborda la visualidad. No se trata, sin embargo, de la descripción metodológica de un campo donde, debido a su constitución inter y transdisciplinar, se trabaja con conceptos y herramientas de la historiografía, la filosofía, la sociología, la teoría literaria, los estudios culturales, la antropología

o la etnografía. Siempre teniendo en cuenta que uno de los conceptos más importantes en este caso, el de imagen, parece rebasar cualquier pretensión de territorialización y especificidad y desplazar, incluso epistemológicamente, al concepto mismo[12] y su larga tradición donde una de las líneas más reconocidas ha sido la de la filosofía francesa contemporánea.

Dentro de esta tradición, Georges Canguilhem, a diferencia de Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, proponía una filosofía no basada en el sujeto, sino en el concepto. Si bien la obra de Canguilhem fue escasa, sus posiciones fueron encontrando ecos en los textos de Deleuze, Badiou y Foucault, así como en Lacan, Derrida, Althusser y, menos presente hasta hace poco en la academia argentina, en Donna Haraway, quien redefinió los conceptos de *cyborg* y género. Foucault indagó acerca del estatuto epistemológico del concepto en *La arqueología del saber* (1979), revisando los métodos utilizados en las investigaciones de archivo de sus libros, y postulando que la historia de un concepto no es la de un perfeccionamiento progresivo, sino la de diversos campos de constitución y validez, la de reglas de uso y medios múltiples de elaboración. Aunque llegaría a reconocer que si hubiera conocido la teoría crítica o Escuela de Frankfurt, habría evitado cometer muchos errores en esos libros.[13]

A diferencia de esta larga tradición sostenida en el concepto, actualmente la filosofía francesa y otras contemporáneas estarían, como

12. Más allá de la terminología académica que se refiere a “giros” (como el “icónico” que, a veces, no tiene en cuenta que las imágenes no se limitan a íconos), actualmente, se producen otros saberes y prácticas. Así, siguiendo a Didi-Huberman, se ha postulado una “ontología de la imagen” (García, 2017), o desde una perspectiva que pretende desmontar el colonialismo, una “sociología de la imagen” donde se trabaja con distintos tipos de producciones visuales, no solo cinematográficas (Rivera Cusicanqui, 2015). Pero también, en una suerte de saturación, ha comenzado a plantearse la necesidad de una ecología de la imagen, en relación con la cual es necesario repensar desde dónde se propone, ante qué saturación y desde qué otros ecosistemas resistir.

13. Foucault (2013: 72), a pesar de la crítica del humanismo, dijo que si hubiera leído las obras de la Escuela de Frankfurt: “hay un montón de cosas que no habría necesitado decir y hubiera evitado errores”. Aquí sería importante retomar no solo la *Dialéctica de la Ilustración*, sino también la *Dialéctica negativa* de Adorno, en lo que respecta a la cuestión de la identidad entre realidad y concepto y, por extensión entre realidad e imagen, cuando esta última no abstrae y subsume del mismo modo que un concepto, una cuestión que, sin embargo, no se aborda aquí.

la sociedad, capturadas por las imágenes. La imagen habría expandido tanto su territorio que, según Didi-Huberman (2012: 10), omnipresente en estos debates, si la categorización moderna se enunciaba en la pregunta kantiana "¿qué significa orientarse en el pensamiento?", hoy más bien se vuelve difícil "pensar sin tener que «orientarse en la imagen»". Esta cuestión no se limita a una disciplina como la estética, o a lo que desde el campo anglosajón suele clasificarse en estudios, sino, incluso, al conocimiento histórico: "habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*, y, si es posible, hacerla seguir de una síntesis que se podría titular *Las imágenes, las palabras y las cosas*. En resumen, retomar y reorganizar un inmenso material histórico y teórico" (11). La imagen y sus diferentes objetivaciones (pintura, cine, video, digital…) ya no son objeto de estudio de distintas disciplinas, sino que las transforma, como a la historia (poshistoria) y a formas, estructuras y tecnologías de transmisión de memoria. Aunque en el caso de la imagen cinematográfica o audiovisual esta idea se vuelve un tanto totalizante si la imagen se identifica solo con la visualidad, dada la importancia de los sonsignos, el sonido y la música. También sería necesario repensar, aunque Didi-Huberman no lo diga, la relación entre las imágenes, las palabras y los *cuerpos*.

Este trabajo, sin embargo, no sigue una metodología exclusivamente foucaultiana, ni pretende producir una arqueología de imágenes. Al comenzar desde la hipótesis de que los estudios de cine se constituyen como un campo, aunque esto no pretenda anular las diferencias y contradicciones, esta noción de campo intelectual y de producción cultural permite ampliar las referencias al mundo social más allá de otras como "contexto", "medio", "trasfondo social", con los cuales se contentaban, según Bourdieu (2000), generalmente la historia del arte y de la literatura. Ahora bien, un campo se entiende como un conjunto de líneas de fuerza en conflicto o como un juego. Pero estos conflictos no suelen ser explícitos. Así, a través de Foucault, podría verse en la formación de los conceptos no aquella unidad que remite a un género lógico, sino las discontinuidades que supone su emergencia. En otro nivel, la teoría de los umbrales, que describía diferentes tipos de relaciones entre enunciados, permitiría ver continuidades y discontinuidades, sin

necesariamente referirse a etapas. No se busca, entonces, dejar constancia de la aparición de un concepto o un enunciado, sino la dimensión de discontinuidad en sus condiciones de existencia, sus relaciones con otros enunciados, y, de este modo, mostrar qué otras formas de enunciación que cumplen estas condiciones han quedado excluidas (Foucault, 1979).

El estudio de la historia de un concepto implicaba conocer cuáles son sus reglas de formación y, a partir de allí, verificar si distintos conceptos son resultado de las mismas reglas (con lo cual estaríamos ante una misma formación discursiva), o si producían transformaciones en las reglas y, por lo tanto, distintos niveles discursivos. Foucault no negaba que para que haya discurso tiene que haber un autor material de este, pero lo distingue del sujeto del enunciado, que no tiene que ver con la intención significativa de las palabras, ni con una identidad constante: "Hay un lugar determinado y vacío que puede ser efectivamente ocupado por individuos diferentes" (Foucault, 1979: 159). (También, más allá de Foucault, persiste la pregunta si acaso existe un lugar determinado y vacío que no puede ser ocupado por nadie en el discurso y si acaso allí surge una imagen). Lo que habría que estudiar entonces son las relaciones de la enunciación entre concepto y sujeto: ¿qué posición debe ocupar un individuo, o un colectivo, para ser el sujeto de este enunciado? La relación de la enunciación con los objetos planteaba preguntas similares. ¿Cuáles son las reglas de existencia de los objetos que son nombrados en el enunciado? Así, en este caso, esto permitiría repensar el concepto de posmemoria: ¿qué supone el concepto de segunda generación como sujeto productor de posmemoria?, ¿qué condiciones hacen posible la emergencia de esta estructura, según Hirsch, e, incluso, su aplicación a la hora de construir corpus, herramientas hermenéuticas, dispositivos de análisis, clasificaciones?[14] ¿Cuáles son sus límites y cuáles sus problematizaciones, resignificaciones y reescrituras cuando

14. Teniendo en cuenta, sobre todo, que el concepto de posmemoria no produce una clasificación basada en imágenes, sino que se sostiene en supuestos con respecto a quienes las producen (pertenencia generacional, género, trauma, performatividad intergeneracional, transmisión, etc.).

se trata de la singularidad de diversas prácticas, de una obra, subjetivación o modo de existencia? También permite relacionar los conceptos con aquello otro que se enuncia en el texto, o bien podría haber sido enunciado (por ejemplo, los corpus de películas). Así el concepto o figura de genocidio en los estudios de cine, desde el umbral filosófico, se habría relacionado en un primer momento con el documental *Shoah* antes que con el cine sobre la dictadura argentina, como veremos en el último capítulo. Esta perspectiva permite pensar también cómo puede producirse un discurso, o sujeto del enunciado, como el de Teo de León Margaritt, quien, sin embargo, no llegó a existir como autor legitimado dentro del campo, ni como personaje histórico, incluso podría tratarse de un seudónimo. Aquí este autor y su desmesurada *Historia y filosofía del cine* (1947) es un personaje conceptual perdido, reencontrado en una lectura a contrapelo de los antecedentes de los estudios de/sobre cine, que permite mostrar la genealogía colonialista del género como dispositivo de imágenes. Aunque en este libro no se utiliza la palabra "género" y sería casi diez años después que en las publicaciones del Dr. John Money (responsable de cuestionables prácticas de intervención quirúrgica) se diferenciaría este término de sexo y comenzaría a usarse en el sentido de rol y orientación.

Desde una interpretación de Gaston Bachelard, Foucault distinguió entre diferentes umbrales arqueológicos (positividad, epistemologización, cientificidad y formalización) desde donde se puede pensar la emergencia de una formación discursiva, diferenciación que se tiene en cuenta al distinguir los discursos y prácticas, pero, en el caso de esta arqueología fragmentaria, no se pretende una continuidad analítica que culminaría en cientificidad, sino delinear un umbral filosófico. De este modo se podrían delimitar distintos discursos que se producen dentro de un campo o que, pertenecientes a otras formaciones discursivas, lo atraviesan y que, a su vez, podrían relacionarse con distintas estrategias y tácticas. Teniendo en cuenta entonces no solo una dimensión arqueológica, sino genealógica, en cuanto el cine es entendido como una tecnología social, como tecnología del género, como tecnología de la memoria, tecnologías que atraviesan la corporalidad, y que se han transformado en la era digital, pero que, a su vez, pueden ser puestas en crisis desde la singularidad de una

obra o desde formas colectivas de expresión, desde las afectaciones que provocan, del mismo modo que la tendencia a la producción académica fijada en el *paper* encuentra otra expresión en la ensayística, o cuando el *studium* es herido por un *punctum* (Barthes, 1989).

3.1. Bergson y Deleuze: imagen-movimiento e imagen-tiempo[15]

Para Deleuze la filosofía es creación de conceptos y algunos de estos (imagen-movimiento e imagen-tiempo, entre otros) articulan sus estudios sobre cine, donde parecieran esfumarse los límites hacia un pensamiento no conceptual. No obstante, para Deleuze, los conceptos no se reducen al enunciado, ni tampoco los considera objetos del discurso. El concepto sería un elemento específico de la filosofía, porque es la producción que lo diferencia. Mientras que la ciencia crea funciones y el arte, agregados sensibles, perceptos, figuras, afectos, singularidades, repeticiones (diferencias sin conceptos), el objeto de la filosofía es la creación conceptual (Deleuze, 1997). Aunque en los estudios de cine de Deleuze estos enunciados se difuminan en la idea de que el cine y quienes lo realizan "piensan" a través de imágenes, que, a su vez, son clasificadas a través de conceptos, además de la afectación que producen, y que no se definen por la universalidad de su representación, sino por sus singularidades internas. Este horizonte filosófico del concepto y sus paradojas se diferencia del que proponía Foucault, orientado a la práctica de la historia crítica, la arqueología y la genealogía, Deleuze pone de relieve su dimensión problemática. Esto permitiría rastrear cómo habría llegado a formular, a través de Bergson, los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, así como mostrar otras dimensiones que los vuelven colectivos. Se trata de un caso particular, pero estos conceptos han circulado en las diversas líneas que atraviesan los estudios de cine, a nivel local y global.

15. Este apartado es una reescritura del artículo "Bergson y Deleuze: conceptos e imágenes. La imagen-movimiento y la imagen-tiempo" (Ciancio y Steszak, 2014).

Aquí *concepto* es algo diferente a lo que define la tradición filosófica: "Durante mucho tiempo, los conceptos han sido utilizados para determinar lo que una cosa es (esencia). Por el contrario, a nosotros nos interesan las circunstancias de las cosas –¿en qué caso?, ¿dónde y cuándo?, ¿cómo?, etc.–. Para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia" (Deleuze, 1996a: 44). Al no remitir a una sola pregunta, sino a una multiplicidad, al mismo tiempo que se hace singular, puesto que las determinaciones de las diferentes preguntas se alejan de una perspectiva general. Deleuze señalaba esto indicando que un concepto tiene componentes: se relaciona con un problema, una historia, un devenir, un plano, unos personajes. No todos los conceptos tienen todos estos componentes (no se busca el *concepto* general del *concepto*), sino que estarían delimitados por sus componentes de tal forma que su definición es una cuestión de articulación.

Entre estos componentes, interesaría aquel que remite a unos problemas sin los cuales el concepto carecería de sentido. Deleuze sigue aquí tanto a Kant como a Bergson, para quienes la prueba de lo verdadero o lo falso habría que aplicarla a los problemas antes que a las soluciones. Para Kant la razón estaba asediada por ilusiones y falsos problemas, la prueba kantiana implicaba definir la verdad de un problema a partir de la posibilidad de una solución. Esto implicaba que esta verdad debería buscarse en un elemento exterior. Bergson, por el contrario, reclamaba que la verdad de un problema remita a una característica interna. No habría entonces que confundir un problema con sus soluciones, pero tampoco desaparece este en cuanto se descubre una. Los problemas persisten o insisten. La historia de un problema es la historia de sus soluciones encarnada en un campo científico (Deleuze, 2002).

En unas conferencias pronunciadas en la Universidad de Oxford, "La percepción del cambio" (1911), Bergson afirmaba que todo movimiento se nos presenta como indivisible. Si bien cualquier movimiento podría detenerse a la mitad, ya no se trataría del mismo movimiento: habría dos con un intervalo. Es cierto que el trayecto puede dividirse en diferentes partes, pero solo una vez que el movimiento ha finalizado. Como la trayectoria ha sucedido en el espacio y este puede ser dividido indefinidamente, podemos imaginar que el movimiento también puede dividirse

indefinidamente. Pero se trata de un ejercicio de la imaginación. La realidad, va a decir Bergson (1972), es el movimiento mismo.

Aquí Bergson apelaba a la relatividad de los movimientos para indicar que lo inmóvil se explica a partir de lo móvil, como dos trenes desplazándose a la misma velocidad uno a la par del otro. Cada uno de ellos estaría inmóvil para el otro. Esto se aplica no solo al movimiento, sino a cualquier tipo de cambio. La percepción también es movimiento y lo que se pone en juego son dos duraciones distintas. Esto es lo que significa, para Deleuze (1987b: 31), una regla metodológica que enuncia cómo utilizar la duración para afirmar y reconocer otras duraciones que pueden estar por encima o por debajo de nosotros, abrirnos a lo "inhumano" y a lo "sobrehumano". El tiempo permitiría, entonces, dividir las diferentes naturalezas, aquellas que cambian al variar su duración.

La conceptualización de Bergson (1972) acerca del cambio iba más allá del movimiento. Si la duración es tiempo, el tiempo es cambio y, por lo tanto, también deberíamos concebirlo como indivisible. No habría entonces un *ahora*, precedido por un *antes* y seguido de un *después*. Esto implica que el pasado debe representarse de forma diferente a lo que indica el sentido común, pero también la tradición filosófica occidental, para la cual es inexistente, excepto por una función del presente: la memoria. Sin embargo, Bergson pensaba la relación entre instante y tiempo de la misma forma que la relación entre punto espacial y movimiento. Solo un análisis posterior puede dividir un tiempo en diversos instantes, pero en el momento mismo que el tiempo transcurre somos conscientes del presente como cierto intervalo de duración, un intervalo que varía de acuerdo con el campo de atención de la conciencia. Solo cuando cesa la atribución de un interés actual, el presente cae en el pasado.

Pasado y presente son parte de un mismo movimiento continuo e indivisible que puede, a su vez, extenderse según un interés. Para Bergson, una persona desprendida de todo interés práctico podría abarcar toda su historia de vida consciente como un movimiento continuamente presente. Ya no sería necesario un soporte que conserve el pasado, se conservaría por sí mismo como parte indivisible del movimiento actual de la conciencia. El problema no sería entonces descubrir el mecanismo que hace que el pasado se conserve, sino cómo es posible que no esté

continuamente presente. Esta es, para Bergson, la función del cerebro. Su finalidad es apartar la atención del pasado para que se centre en un porvenir, escogiendo con sentido práctico aquel pasado que se hará presente. No conserva este pasado, sino que lo selecciona y simplifica.

Deleuze comienza sus estudios sobre cine retomando estas tesis de Bergson acerca del cambio y el movimiento. Sin embargo, el cine expresado en los términos bergsonianos resultaba ser un falso movimiento, una sucesión de instantáneas fijas. El movimiento estaría dado desde afuera, impuesto por una máquina cuya velocidad a la hora de presentar las imágenes es la que crea la ilusión. Para Bergson, en la *La evolución creadora* (1907), el cine, entonces invento reciente, era una ilusión mecanicista del movimiento, era entendido como una actualización moderna de la forma en la que la percepción entiende el movimiento. En esta forma, general y propia del sentido común, la realidad estaría formada por diversas instantáneas capturadas por una máquina, el cerebro, que les provee de un movimiento "abstracto, uniforme, invisible", de este modo, el "mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica" (Bergson, 1963: 701). Bergson mencionaba un "método cinematográfico" del conocimiento, haciendo del cine una expresión externa del modo como internamente el conocimiento se produce cuando se orienta de modo práctico.

Para Deleuze, por el contrario, la ilusión del movimiento en el cine no sería algo negativo. Si se trata de un movimiento artificial, la ilusión no está dada por un movimiento que se añadiría a unas imágenes estáticas. Deleuze toma otro concepto que Bergson elaboró en el primer capítulo de *Materia y memoria* (1896), cuando el cine todavía no había sido inventado como tal: el de corte-móvil. El cine no sería entonces una composición de cortes inmóviles a los que se le suma un movimiento externo, sino una composición constituida por cortes móviles. Si la cinematografía en sus comienzos imitaba la percepción natural, con una toma fija y un plano espacial, finalmente alcanzaría su originalidad al hacer uso extensivo del montaje, la cámara móvil y los planos temporales (Deleuze, 1984b: 16).

¿Qué serían estos cortes móviles? Si un instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración.

El movimiento expresa un cambio en la duración. Podemos pensar en un movimiento que va de un punto a otro sin que aquello que se mueve cambie. Sin embargo, esto supone que sus estados son independientes del movimiento. Por el contrario, si el movimiento es propio, interno, también cambia la naturaleza de aquello que se mueve. Deleuze usará otro término bergsoniano para definir esto: el todo. El movimiento cambia el todo. Frente a la evidencia de que el todo, concepto problemático, no puede ser algo dado, se ha creído que este concepto carece de sentido. Para Bergson, sin embargo, si el todo no puede darse, es porque es lo abierto y lo que le corresponde es cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo, es decir, durar. Esto significa que, cuando nos encontramos ante una duración, estamos ante un todo abierto que cambia. Esta totalidad es lo que hace indivisible al cambio, ya que no se define por su límite, sino por su estado de apertura. Deleuze (1984b) define el todo como relación, y esta no sería una propiedad de los objetos, sino del conjunto. Cuando se produce un movimiento, las relaciones cambian, entonces el todo cambia de cualidad o naturaleza.

A partir de estos conceptos, Deleuze definía el programa de sus estudios sobre cine, es decir, a partir de una metodología y poética inspirada en Bergson, aunque a lo largo del texto el concepto de memoria deleuziano adquiere otras dimensiones más allá del bergsoniano. Parte del supuesto de un falso problema, aquel que sitúa las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio, en el mundo externo. Al diferenciar estas dos naturalezas de modo espacial, no se entiende cómo una imagen puede surgir a partir de un movimiento (percepción) o cómo una imagen puede producir un movimiento (acción voluntaria). Desde el punto de vista del tiempo, no hay diferencia, sino continuidad. Imagen, entonces, es movimiento (Deleuze, 1984b). Una imagen se confunde con sus acciones y sus reacciones. Siguiendo la fórmula de Spinoza, podría decirse que una imagen es aquello que ella puede. No habría diferencia por lo tanto entre el ojo y lo que percibe. Ambas son imágenes, porque ambas son movimientos. Ambas son moléculas, átomos en movimiento. Lo que existe es una universal variación.

Deleuze afirmaba, entonces, la identidad entre imagen-movimiento y materia-flujo. La imagen-movimiento es la cosa misma "captada en el

movimiento como función continua" (Deleuze, 1987: 46). Por ejemplo, se supone que en la percepción hay más que en el objeto dejado en la oscuridad: es el objeto más una perspectiva, una luz, que se le añade y que implica la subjetividad del observador. Sin embargo, Deleuze (1984b) dirá que en la percepción hay menos que en el objeto. Es el objeto menos todo aquello que no interesa en función de intereses vitales. La subjetividad quedaba definida entonces de forma sustractiva. Deleuze va a utilizar el concepto de *imagen pura* para hacer referencia a la imagen que la materia es en sí, no constreñida por las necesidades vitales de la percepción. Sin embargo, ¿cómo pensar imágenes en sí que no son para nadie y no se dirigen a nadie? Para Bergson, la luz no proviene del espíritu, sino que es la materia. La imagen es movimiento como la materia es luz. Si existen imágenes en sí, es porque su luz todavía no ha sido reflejada ni detenida.

¿Puede tener alguna importancia esta conceptualización de la imagen en sí para un pensamiento que se enmarca en la percepción natural? Había quedado dicho por Bergson que no percibimos el objeto o la imagen completa, siempre percibimos menos, solo aquello que interesa subjetivamente. Deleuze dirá: no percibimos más que tópicos. Sin embargo, es posible que los esquemas sensorio-motores no funcionen, que se interrumpa el circuito entre acción y reacción. Esto interrumpe el flujo de la imagen-movimiento. Entonces puede aparecer otro tipo de imagen, una "óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable…" (Deleuze, 1987: 36). Estamos ante la imagen-tiempo y el cine moderno, después de una crisis de la imagen-movimiento y de aquello que puede interpretarse como una subjetividad cinematográfica trascendental.[16] Si la imagen sensorio-motora solo retiene aquello que interesa, si solo se prolonga en la reacción

16. La crisis de la imagen-movimiento, que hace surgir en un primer momento una imagen trascendental en sentido kantiano, es también conmoción de algunos códigos del cine como "industria cultural", concepto que Deleuze (1987) no menciona, solo se refiere a los textos más conocidos de Benjamin y de Kracauer, como una interpretación del automatismo intrínseco y extrínseco (hitleriano), respectivamente. También es una crisis de la motricidad y de la racionalidad, no es voluntaria ni es un programa o manifiesto estético. Tiene múltiples dimensiones, aunque sigue determinada en algún punto

de un personaje-cuerpo encadenando una imagen-percepción con una imagen-acción, las imágenes-tiempo no se prolongan en una reacción, sino que entran en relación con una imagen-recuerdo que ellas mismas convocan.

La imagen-recuerdo es entonces aquella que se produce en el hiato entre la acción y la reacción. En el universo de las imágenes pareciera como si nada nuevo se pudiera producir sin la intermediación de ciertas imágenes, sin la intermediación de un cuerpo. ¿De qué imágenes se trata? Según Bergson, se trataría de la memoria. Para un cuerpo, orientado a la acción, el universo de imágenes es constante movimiento. Las imágenes son, ante todo, percepciones porque la percepción selecciona del objeto una imagen guiada por su interés. Pero la memoria es la que introduce la duración en las imágenes. Es lo que provoca que la acción y la reacción no sean inmediatas en una corporalidad. Aquellas imágenes que se suceden en este hiato amplían el mundo de lo posible. Si la subjetividad a partir de la percepción se entiende como sustractiva, a partir de la memoria, se entiende como creativa (Bergson, 2006).

Siguiendo la interpretación de Deleuze, entonces, podría decirse que los conceptos encuentran sentido en un problema, así la creación de conceptos en un campo intelectual puede interpretarse como la creación de problemas específicos. Entonces, no sería la originalidad de un concepto lo que define la autonomía de un campo, sino su especificidad. Así, la experiencia corporal no busca en los estudios sobre cine una respuesta, sino que evoca un nudo donde el cuerpo se hace presente y ausente, y determina, antes que una respuesta, una búsqueda que se realiza a través de conceptos, perceptos, afectos, experiencias e imágenes cinematográficas y en el límite de estos cuando surge una imagen. En este sentido, en la filosofía de Deleuze es posible rastrear cómo pueden ser creados conceptos a partir de una reflexión sobre las imágenes que encuentran en el cine un punto de partida para una idea de la ciencia y el mundo modernos. En este universo abierto de imágenes en constante movimiento, dos imágenes-conceptos serán intensamente transitadas tanto por la reflexión de

---

por la idea también bergsoniana del tiempo y del movimiento y por un cierto dualismo en relación con el cuerpo en la noción humanista de intervalo, vacío, brecha o cerebro.

Bergson como por la de Deleuze, en tanto constituyen un giro de libertad: cuerpo y memoria. El cuerpo deleuziano, dirá más adelante una autora feminista que en un primer momento había planteado una crítica al concepto de "devenir mujer", es en última instancia una "memoria corporizada" (Braidotti, 2000: 159).[17]

Deleuze, sin embargo, no fue el único que abordó este concepto bergsoniano de memoria, reinventándolo y provocando un redimensionamiento epistemológico y poético como lo hizo también Benjamin. Resulta ineludible mencionar a Maurice Halbwachs, para quien la diferencia con Bergson se acentuaba en la dimensión colectiva de la memoria desde el marco social, lo que resultaba inadmisible de la filosofía bergsoniana era la existencia de una memoria pura, empíricamente inaccesible, puesto que todo recuerdo, tan personal como sea, incluso el de aquellos acontecimientos de los que solo se ha sido testigo, o el de pensamientos y sentimientos no expresados, se relaciona "con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas del lenguajes, también con razonamientos e ideas, es decir, con toda la vida material y moral de las sociedades de las cuales formamos o hemos formado parte" (Halbwachs, 2004: 55). No habría entonces dos memorias, sino una que resulta de una articulación social. Sin embargo, a diferencia de Halbwachs que murió en Buchenwald en 1945, en Deleuze este problema está ligado en primer lugar antes que a la memoria social y colectiva, al cine y a la crisis de los esquemas narrativos que comienzan a definirse desde la reinvención del concepto bergsoniano de *imagen-recuerdo* en el segundo tomo de sus estudios sobre cine. Pero el concepto deleuziano de memoria se aproximaba a Halbwachs cuando en el octavo capítulo de *La imagen-tiempo…*, describe al cine político moderno tercermundista como aquel donde no existiría frontera que asegure el mínimo de distancia o de evolución: "el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político" (Deleuze, 1987: 289) y donde se refiere a este como eminentemente político y de memoria, pero de minorías. Cuestión que ha provocado diferentes respuestas entre

17. Crítica que retoma De Lauretis (1996), en lo que respecta al "devenir mujer", largamente debatido y a veces resistido en los feminismos y disidencias sexuales, aunque luego Braidotti tomara otra posición al respecto.

quienes analizaron las dimensiones etnocéntricas de esta afirmación, así como de la fabulación bergsoniana, como Gonzalo Aguilar (2006, 2015).

Si para Deleuze el cine político era aquel que buscaba una concienciación del pueblo, luego de la crisis que vivieron Europa y Estados Unidos (cuyos desenlaces fueron las guerras mundiales, los genocidios y masacres programados: Guernica, Auschwitz, luego Hiroshima, o la guerra de Argelia), tal cine solo se podía afirmar a través de imágenes en donde el pueblo ya no estaba. Lo que faltaba era una imagen que pudiera conferir una unidad a aquellos personajes que ahora se mostraban dispersos y errantes. De ahí que para Deleuze los cineastas políticos del Occidente moderno fueron Alain Resnais (*La guerra ha terminado*, 1966), Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (*No reconciliados*, 1965).

Donde todavía existía el cine de un "pueblo en devenir" es en la cinematografía del tercer mundo (Deleuze lo escribe en minúsculas). Esto significaba una valoración positiva del estado de crisis permanente en el que se encontrarían estas identidades colectivas periféricas. Crisis, trance y memoria son conceptos-acontecimientos que aparecen siempre interconectados. Un momento de crisis o trance era un momento de actualización de la memoria, porque el circuito de la percepción no es el mismo que en el funcionamiento habitual de los esquemas sensorio-motores, cuando la acción es seguida por su correspondiente reacción.

A lo largo de sus escritos, el concepto de memoria con que trabaja Deleuze (1987b) se va transformando. En un primer momento, se identificaba con la duración bergsoniana, mientras que en sus estudios sobre cine Deleuze da un sentido topológico a la memoria: una superficie o membrana entre dos afueras. En este punto, se resignifica el concepto como una membrana que hace presente entre sí lo colectivo y lo individual, un límite permeable entre lo privado y lo público. No se trata entonces de una memoria psicológica al modo de una facultad que evoca recuerdos, pero tampoco de una memoria colectiva o histórica como algo dado o vinculado al pasado, sino que, en tanto devenir, tiene que ver de algún modo con el futuro que ya está en el pasado. La memoria era también un asunto de minorías, porque es en ellas donde lo privado se vuelve inmediatamente político. Las minorías no buscan volverse mayorías o ser hegemónicas, por el contrario, producen un devenir singular en el que

cada *yo* enuncia un pueblo tanto por todo lo que le falta como por aquello que puede inventar (Deleuze, 1987). El momento del fracaso, tanto de la memoria como del reconocimiento atento en la percepción, cuando el *yo* no actúa ni recuerda, es un momento de creación de imágenes. En este cine, como en las literaturas menores, no habría grandes individualidades ni identidades nacionales fijadas en un Autómata mayor (Hitler), ni los enunciados eran los del Autor, sino de un autor-catalizador, en un acto de habla pronunciado entre la ideología colonizadora, los mitos y los discursos intelectuales. En el cine tercermundista, según Deleuze, no había mito de un "pueblo pasado" (objeto de las cinematografías clásicas), sino fabulación del "pueblo que vendrá", memoria del futuro, memoria-creación, memoria del afuera: un cine ni totalmente colectivo, ni únicamente individual. Pero estas consideraciones deleuzianas que lanzan "toda la memoria del mundo" hacia ese territorio que fue más que un lugar un proyecto, además de dejar afuera otras tendencias del cine tercermundista latinoamericano, como el documental, no tienen en cuenta que, cuando escribe sus estudios, aquello que habría intentado mostrar el cine era otra falta –producto de transiciones que habrían sido hacia el capitalismo neoliberal y las dictaduras–, la de los cuerpos desaparecidos. Esta diferencia resignifica todo el concepto de cine de cuerpo deleuziano y el grito filosófico kierkegardiano con el que comienza el capítulo 8 de la *La imagen-tiempo*: "Dadme, pues, un cuerpo" (Deleuze, 1987: 251).

Podría considerarse así el momento en que Deleuze escribe estos libros. En 1985 se estrenó el documental de más de nueve horas *Shoah* que, bajo un encargo del gobierno israelí, llevó casi diez años a Lanzmann realizarlo. Este trabajo dio un vuelco no solo al problema de la memoria y la representación en el cine, sino a la historia del siglo XX europeo a partir de la difusión de las tesis de *La destrucción de los judíos europeos* (1961) del historiador Raul Hilberg expuestas en el film. La importancia del largometraje se evidencia en que el término "Shoah" se incorporó al léxico internacional después de esta obra.[18] Desde el título y la duración,

18. Según Lanzmann, *Shoah* no representa ni es un documental, sería una "ficción de lo real" (Lanzmann en LaCapra, 2009: 116). En una entrevista se refirió, además, a la etimología de la palabra *Shoah* (catástrofe, destrucción absoluta, exterminio), diciendo

sin imágenes de archivo y sin mayor protagonismo de mujeres, como señaló Hirsch, este documental llevó al límite el problema de la representación a través de imágenes, poniendo toda la fuerza en un coro inmenso de testimonios, incluso en algunos momentos forzados. Calificado como una obra maestra por Simone de Beauvoir el mismo año de su estreno, *Shoah* dio que pensar sobre la figura del testigo, en todos sus participantes y desde el comienzo con las palabras de Simon Srebrnik: "Es difícil de reconocer, pero era aquí". Este posicionamiento de Lanzmann respecto al documental de testimonio frente al de archivo estuvo presente en los debates en torno a lo "irrepresentable", desde Rancière (2005), Nancy (2006) y, en un tono más polémico, en el libro de Didi-Huberman *Imágenes pese a todo* (2004), en el cual hizo una crítica no del documental en sí mismo, sino de los posicionamientos posteriores de Lanzmann sobre los archivos.

Pero, a diferencia del análisis del cine de Resnais (desde la hipótesis de una "memoria mundo" y un "cine de cerebro"), visto como una superposición de mapas que define un conjunto de transformaciones de capas de memoria, redistribuciones de funciones y fragmentaciones de objetos (las edades superpuestas de Auschwitz) y a diferencia de la definición de *Noche y niebla* como "la suma de todas las maneras de escapar al *flashback* y a la falsa piedad de la imagen-recuerdo" (Deleuze, 1987: 166), no se menciona nunca el largometraje *Shoah* en los estudios sobre cine deleuzianos. El cine de Resnais (como la memoria) no tenía que ver para Deleuze tanto con el archivo, la representación o el testimonio, sino más bien con lo imaginario. Tampoco el concepto y el problema de la representación[19] están planteados como en otros de sus textos (en relación con

---

que no connota la dimensión sacrificial de Holocausto y que, al no conocer el hebreo, esto expresaba lo incomprensible (Roche, 1985). Con el tiempo se impuso como nombre para el genocidio que se universalizó y jerarquizó. Aunque no se ven imágenes de archivo, la imagen sonora es igualmente impactante cuando dos sobrevivientes narran que decir "muerto" o "víctima" suponía golpes, los alemanes obligaban a decir que se trataba de marionetas, muñecos, trapos, cifras. Los motivos de Lanzmann para no utilizar archivos fílmicos están narrados en *La liebre de la Patagonia* (Lanzmann, 2011).

19. Vinculada al montaje como representación indirecta (según Eisenstein por alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias) del tiempo. Pero la imagen-movimiento no es representación de un objeto, sino su modulación. Si en la imagen-movimiento hay

la repetición y con la diferencia), ni del modo en que los enunciará luego Rancière entre otras perspectivas, teniendo en cuenta, además, la crítica que se haría del problema de la representación y del concepto de "tercer mundo", en Deleuze, Foucault y otros, desde los estudios subalternos.

Es también a mediados de los 80 cuando comenzaba el Juicio a las Juntas y cuando más producciones que aludían explícitamente a la dictadura se realizaron. Desde la ficción, el documental y el experimental, con *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *El exilio de Gardel (Tangos)* (Fernando Solanas, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), el díptico *La República perdida I y II* (Miguel Pérez, 1983-1985), el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) y un film experimental que, al igual que el de Echeverría, tendría menor distribución y circulación, *Habeas Corpus* (Jorge Acha, 1986), entre otras producciones alegóricas como *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984) o *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984). Sin embargo, sin mencionar estas películas, Deleuze sigue pensando la producción tercermundista como cine de memoria[20] y "trance" desde el cine de Rocha. No tiene tampoco en cuenta otras versiones como el Cine Liberación, el Cine de la Base, otras corrientes documentalistas como la de Bolivia o la cubana, aunque algunas circularon a través de revistas francesas

---

una "situación motriz-representación indirecta del tiempo", en la imagen-tiempo surge el "opsigno o sonsigno-presentación directa del tiempo" (Deleuze, 1987).

20. El comité "Cine del Tercer Mundo" reunió a Lamine Merbah, Santiago Álvarez, Ousmane Sembene, Jorge Giannoni y Hamid Merei, con dos encuentros en Argel y en Buenos Aires (1973-1974) y la creación del archivo Cinemateca del Tercer Mundo, a través del Instituto Manuel Ugarte (Mestman, 2007). Las películas de Rocha que cita Deleuze, excepto *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), las realiza durante su exilio, otras, como *Tierra en trance* (1967), durante la dictadura (Avellar, 2002). Deleuze (1987) menciona también *Los otros* (Hugo Santiago, 1974), alejada de la estética tercermundista, al exponer "potencias de lo falso", forma comparada al laberinto del tiempo que se bifurca, como respuesta de Borges (colaborador en el film junto con Bioy Casares) a Leibniz donde la línea recta, fuerza y laberinto del tiempo es también la que se bifurca sin cesar, pasando por "presentes incomposibles", y vuelve sobre "pasados no necesariamente verdaderos". Rocha también menciona a Borges en medio de las contradicciones del "arte revolucionario útil", diferenciándolo de 1) el activismo político (*La hora de los hornos*, considerada un panfleto); 2) el que se divulga al inicio de nuevas discusiones, el *cinema novo*; 3) el que es rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha, en el que ubica a Borges (Rocha en Avellar, 2002).

como *Positif.* Tampoco se estaba refiriendo a la producción latinoamericana de ese momento, que, en el caso del cine argentino con el llamado "realismo melodramático" o las formas alegóricas, configuró una narrativa extensa y explícita en relación con otras cinematografías de la región. Este anacronismo, que dejaría fuera la singularidad de otras cinematografías,[21] sin embargo, produce una brecha en la misma articulación de los estudios deleuzianos, así como en la máquina de clasificación en la que podría volverse, a partir de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Como si se produjera una fuga en el interior mismo del segundo de sus libros sobre cine. Porque cuando Deleuze aborda el cine político y el del tercer mundo, las categorías de imagen-tiempo e imagen-movimiento que se diferencian y escinden entre sí dividiendo en dos los estudios a partir de una crisis y una serie de acontecimientos históricos[22] ya no funcionan del mismo modo. Como si la imagen-tiempo se escindiera a su vez, o se fugara de sí misma en una proyección utópica, en una fuga que se desvincula de la memoria del pasado europeo, pero de algún modo también del presente del tercer mundo. Así produce una cierta analogía con la tradición judía a través de Kafka, aunque Deleuze se manifestara por la causa

21. En ningún otro país de la región se llegaría, como en Argentina, a tanta producción situada explícitamente en lo acontecido y sus consecuencias, hasta fijarse en tópico. *Cabra, marcado para morir* (Eduardo Coutinho, 1962-1984) o *Tierra en trance* seguían la tendencia del Cinema Novo y se realizaron durante la dictadura, continuando con films como *Adelante Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Memorias del miedo* (Alberto Graca, 1981), *El buen burgués* (Oswaldo Caldeira, 1983) y *Memorias de la cárcel* (Nelson Pereira do Santos, 1984). Sin embargo, este corpus e interpretación de Schuman (1986) ya ha sido revisto en investigaciones más recientes.

22. Deleuze hace primero un uso amplio del concepto de crisis, enumerando múltiples causas: guerra, tambaleo del "sueño americano", conciencia de minorías, proliferación de imágenes, influencia de la literatura experimental, crisis de Hollywood. Pero este concepto se especifica cuando señala: "Que el pensamiento tenga algo que ver con Auschwitz, con Hiroshima, esto es lo que demostraron los grandes filósofos y los grandes escritores después de la guerra, pero también los grandes autores de cine, desde Welles a Resnais: esta vez, con la mayor seriedad" (Deleuze, 1987: 276). La memoria tiene que ver con el futuro no solo por cuestiones histórico-políticas como en el cine tercermundista, sino porque, de algún modo, el futuro está en el pasado: "Yo me acuerdo, yo me constituyo una memoria para contar. Pero ya Nietzsche, quien definía la memoria como conducta de promesa [¿decía?]: yo me constituyo una memoria para ser capaz de prometer, de cumplir una promesa: nacimiento visual y auditivo de la memoria" (77).

palestina, en un acontecimiento que se expresa como devenir pueblo, un devenir minoritario, ante un pueblo que no existe todavía o falta, pero que no es el que "nunca hubo" en cuanto negación colonizadora, y que reenvía el problema de lo político, lo literario y lo artístico a este devenir.

El concepto de imagen-tiempo –cuya complejidad y dimensiones no se pretende agotar– en el marco de los estudios de cine en Argentina fue puesto en juego para abordar una serie de películas incluidas a la hora de analizar la cuestión de una memoria en imágenes y el lugar del cine en la construcción de la memoria colectiva, o de producir tecnologías de la memoria. Desde este concepto, Deleuze reinventaba bergsonianamente el análisis del cine moderno, las bifurcaciones del relato en Alain Resnais, Joseph Mankiewicz, Orson Welles y Jean-Luc Godard… con la hipótesis del *flashback* (*imagen-recuerdo*) y su función de relato, la *imagen-sueño*, la *imagen-cristal*, sus capas de presente, pasado y futuro que producen nuevos signos ópticos y sonoros, en un devenir que atraviesa el concepto de memoria psicológica (representación indirecta) y el de *imagen-recuerdo* (antiguo presente). Incluso este devenir atraviesa los momentos "patológicos" haciéndolos creativos –olvido, *surmenage*, alucinación: el fracaso del reconocimiento atento– hasta llegar a una conceptualización de una memoria más profunda: aquella que explora directamente el tiempo, y alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Este concepto de imagen-tiempo circula y está presente no solo como concepto metodológico, sino con todas sus dimensiones poéticas, afectivas y perceptivas en muchos de los trabajos que abordaron el cine argentino, como los de Ana Amado (2009) y Gonzalo Aguilar (2006, 2015). Mientras que el posicionamiento deleuziano acerca del cine tercermundista produjo una trama de respuestas acerca de la proyección hacia el tercer mundo, si el devenir se entiende como utópico, así como acerca de lo menor en el cine (Aguilar, 2015), lecturas críticas del devenir que se asemejan a las primeras críticas feministas de este concepto, como las de De Lauretis, en cuanto "devenir mujer".

La primera parte del capítulo 8 de *La imagen-tiempo* comenzaba con lo que Deleuze había llamado un "grito filosófico".[23] Allí enuncia un "cine

23. Según Deleuze en una de sus clases (1984a), era curioso que un pensador (Søren Kierkegaard) diera el grito "¡Dadme, pues, un cuerpo!" (en los libros de cine se escribe

de cuerpo", yendo más allá del esquema sensorio-motor, que articula la narración cinematográfica de la imagen-acción, al reescribir el gesto brechtiano, atravesando las actitudes corporales en la *nouvelle vague* y en la pos-*nouvelle vague*. A partir de ahí, mencionaba una primera creencia de Antonin Artaud en la carne y en el cuerpo (aunque no utiliza aquí el concepto de "cuerpo sin órganos", ni el de carne como en su trabajo sobre Francis Bacon), y desde allí, la relación entre cine y teatro, describiendo como "cine de cuerpo" cotidiano o ceremonial las producciones de Michelangelo Antonioni, Carmelo Bene, John Casavettes, y, entre ambos, el cine experimental de Andy Warhol, entre otros, así como el paso de las posturas al *gestus* con Jacques Rivette y el cine de Jean-Luc Godard (no menciona la producción del último considerada militante). Pero, finalmente, terminaba expresando un cierto hastío del "cine de los cuerpos" y sus ceremonias repetidas, llamándolo culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas y la instalación de una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas o asilares, lo cual podría considerarse como una nueva histerización y una dimensión biopolítica del cine. Aunque Deleuze no lo mencione, la relación entre histeria, cine y artes visuales no comienza con la *nouvelle vague*. Estaría en la hipótesis de la invención del dispositivo visual en el hospital de la Salpêtrière. No solo con Jean-Martin Charcot, que utilizaba en sus sesiones dispositivos como la linterna mágica (también instrumento de evangelización y producción de género, como podría verse a partir de su llegada a América), sino, además, con la escultura, el grabado y, sobre todo, la fotografía que obligaba a posar e inmovilizar el cuerpo, como ha mostrado Didi-Huberman (2007), aunque sin relacionar expresamente este dispositivo con la construcción del género.

---

como fórmula, sin exclamación y sin mencionar quién la enuncia), porque durante mucho tiempo los filósofos han tendido a creer que no lo tienen. Expresaría un dualismo que atraviesa la historia de la filosofía occidental, donde alma, espíritu, pensamiento, incluso el cerebro (tanto como estructura topológica, la brecha, o como órgano de conocimiento), fueron negados a mujeres, niños, indígenas, no occidentales, considerados cuerpos, cosas… Ahora el filósofo grita por un cuerpo, necesita un cuerpo y una creencia en el cuerpo, donde las categorías son actitudes corporales.

En esta parte de sus estudios, cuando mencionaba una pos *nouvelle vague*, Deleuze se refería a Chantal Akerman, Agnès Varda y Michèle Rosier, señalando un "gesto femenino", con el que los cuerpos mostrarían actitudes como signos de estados propios, mientras que los hombres darían testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca "del pedazo de historia que arrastran consigo". Así, pretendiendo diferenciarse del feminismo militante, Deleuze (1987: 260) consideraba que los estados de cuerpos femeninos muestran una cadena no cerrada: "descendiendo de la madre o remontándose hasta la madre, sirve de revelador a los hombres que no hacen más que contarse". Al mismo tiempo que el cuerpo de la mujer conquistaría un extraño nomadismo, como el de la literatura de Virginia Woolf, que le hace atravesar edades, situaciones, lugares y que captaría la historia de los hombres y la crisis del mundo, innovando en el cine de los cuerpos: "como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común" (Deleuze, 1987: 261). El *gestus* femenino no se nombra "devenir mujer" (concepto pos Mayo del 68, largamente debatido en el feminismo, que no tiene el mismo sentido que en De Beauvoir), este concepto no está especialmente presente en los estudios sobre cine. Comienza a aparecer, en tanto devenir, cuando Deleuze se refiere al cine menor, pero siguiendo ahora a otro escritor (Wolf y Brecht aparecen en el "*gestus* femenino"), es decir, a Kafka, también a Paul Klee, en su imagen del "pueblo que falta". El capítulo no se escribe, entonces, en términos específicamente cinematográficos, sino desde un retorno a la "imposibilidad" de escribir, al nombrar la situación en la que se encontraba el cine tercermundista, ante un público "cebado" por series televisivas, o como cine de minorías en un callejón sin salida kafkiano como Pierre Perrault, es decir, ante la "imposibilidad de no «escribir», imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera" (Deleuze, 1987: 288). Lo menor, así como el "devenir mujer", tendría que ver no solo con imágenes, sino con escrituras.

En esos mismos años de fines del siglo pasado, también se publicaba la primera parte de *Maus* (Art Spigelman, 1986), que inspiró el concepto de posmemoria según Marianne Hirsch. Es también cuando comienza a jerarquizarse y universalizarse el modelo del Holocausto. Por otro lado,

Donna Haraway (1991) empezaba a formular el concepto de *cyborg* y Teresa de Lauretis (1996) retomaba el trabajo de la crítica feminista hacia el cine narrativo y al género como concepto médico-psiquiátrico, incluyendo, como Deleuze, los debates semióticos y semiológicos de Christian Metz y Pier Paolo Pasolini. Pero, yendo más allá, De Lauretis, desde una escritura construída con conceptos de la narrativa cinematográfica como el "fuera de plano" y a través de Foucault y Althusser, introducía el concepto de "tecnologías del género", que luego irá reescribiendo en la noción de "sujetos excéntricos". En ese momento se resignificaba la crítica feminista de cine con Laura Mulvey, quien, ya en 1975, lo había definido como aparato en el que los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo y un objeto y producen una ilusión cortada a la medida del deseo (masculino). Se proponía, así, la destrucción del placer narrativo y visual, como el principal objetivo de un "cine de mujeres". Para De Lauretis (1992), en otro de sus artículos más citados, "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y teoría feminista" (1985), la cuestión sería: ¿qué marcas formales, estilísticas o temáticas apuntan a una presencia femenina detrás de cámara?, pregunta que no podía ser respondida con una generalización o universalización. Así, en un cine como el de Akerman, no habría solo un *gestus* femenino, sino dos lógicas diferentes: la del personaje y la de la cámara y el director (generalmente, "un punto de vista masculino"). El cine tenía que ver, entonces, no solo con mujeres o con "la mujer", sino, como tecnología social y política, con la construcción del género: no habría un *gestus* femenino *per se* (antes de cualquier representación o performatividad, para Butler), sino en construcción entre el personaje, la cámara/director y el espectador. Esta representación o construcción no se produciría en un momento histórico específico, ni solo a través de los aparatos ideológicos del Estado, sino también a través de prácticas que lo resisten, como el feminismo.

En cuanto a la lectura de Deleuze, De Lauretis seguía el primer análisis que Rosi Braidotti propuso acerca de las formas que la femineidad asume en el trabajo del primero (también en Foucault, Lyotard, Derrida) y lo que consideraba el rechazo de estos filósofos a identificar la femineidad con las "mujeres reales". Desplazando, así, no solo la ideología, sino también lo que consideraba realidad e historicidad del género en un sujeto

difuso, descentrado o deconstruido. Estos filósofos apelaban a "la mujer" y nombraban "devenir mujer" el proceso de un desplazamiento que niega la diferencia sexual y el género en las "mujeres reales". Negando esta historia de opresión y resistencia política y la contribución epistemológica del feminismo, en la redefinición de la subjetividad y la sociabilidad, habrían visto en la mujer el repositorio privilegiado del "futuro de la humanidad", lo que supone el viejo hábito mental de pensar lo masculino como sinónimo de universal (y de identidad) y de traducir a las mujeres como metáfora. Para De Lauretis (1996), el género, como la sexualidad, no eran propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los humanos, sino el juego de efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, en cuanto imaginarias e ideológicas, en sentido althusseriano. Dicho con otros conceptos, más allá de Althusser, como el despliegue de lo que Foucault llamó en *Historia de la sexualidad* (donde comenzó a utilizar el concepto de biopolítica), "una tecnología política compleja", aunque no usara el término "género" y estuviera centrado, en este contexto, en el discurso y otras prácticas y no específicamente en dispositivos visuales, como la fotografía, que intervendrían en la "invención de la histeria". Invención altamente performativa (luego cinematográfica) y, aunque este argumento del género como "juego de efectos", paradójicamente, hace difícil pensar en una "mujer real", anterior a este, incluso cuando el concepto de género, como el de trauma, supone un nivel no representable. Algunos años después de postular la crítica que retoma De Lauretis, Braidotti, sin embargo, afirmó que Deleuze es un gran aporte al feminismo, no tanto por lo que significaba el "devenir mujer" en tanto escritura, sino porque desesencializa el cuerpo, la sexualidad y las identidades. El cuerpo deleuziano, diría Braidotti (2000: 159), es en última instancia una *memoria corporizada*, diferenciada de lo que entendía como discurso posmoderno sobre el cuerpo y la negación de este último de la materialidad. Así, Deleuze (y su lectura del bergsonismo) producía un neomaterialismo, mezcla de vitalismo bio y geopolítico y lo que Braidotti llamaría "imaginario tecno-teratológico", en el que intervienen ciencia (tecnociencia y sus consecuencias), ciencia ficción, ciberpunk, arte, cine, literatura. En este contexto, y como crítica al sujeto humanista moderno (aunque Braidotti es también crítica de la posmodernidad), la figura del

monstruo es poshumana y se refiere a sujetos para quienes la cultura y las teorías sociales contemporáneas no tienen esquemas adecuados de representación. Aunque podría decirse que esta inadecuación, si alguna es posible, a esquemas modernos (estéticos, éticos y otros, teniendo en cuenta que Butler o Foucault han sido más importantes en los estudios de género, trans y en activismos intersexuales que Braidotti) estaría presente no solo en lo que Braidotti consideraba la cultura contemporánea (y en teratologías basadas en consecuencias de la ciencia moderna, como las explosiones atómicas). La monstruosidad inadecuada tiene también una larga historia para quienes no fueron "humanos" desde el comienzo de la modernidad, con toda la monstruosidad de América, del "Nuevo Mundo", donde no habría existido en todas las culturas prehispánicas la dualidad de género, como lo expresa el término zapoteco *muxe*.[24]

Pero, volviendo a Braidotti (2000: 161), la filosofía deleuziana era necesaria, porque lo que en el feminismo era llamado nostálgicamente "nuestros cuerpos, nosotras mismas" eran "construcciones inmersas en la industria psicofarmacológica, en la biociencia y en los nuevos medios". En medio de aparentemente ilimitadas promesas protésicas de perfectibilidad y tecnociencia, para Braidotti, como feminista de la diferencia sexual y pensadora migrante europea, esta filosofía prestaba una ayuda preciosa a quienes permanecen "¡orgullosos de ser carne!" (161). Pero habría que recordar que, incluso cuando el concepto de imagen deleuziano es bergsoniano, es decir material, en el cine –y más aún en la era digital– los cuerpos están inmersos en procesos de dispositivos tecnológicos y "la carne" en la industria cultural del *mainstream*, normalizada, estandarizada o vuelta carne de cañón.[25]

24. El documental de Alejandra Islas *Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (2006) retrata de modo coral la vida de un grupo de *muxes* en Juchitán, Oaxaca.

25. Paul B. Preciado (2008: 43), más allá del cine, pero con su contribución y la expansión de semióticas audiovisuales, de la web y de los laboratorios, y desde una cierta teleología, describió el surgimiento de un capitalismo farmacopornográfico, en el que el cuerpo deviene entidad tecnoviva multiconectada (tecnocuerpo), donde las tecnologías de la comunicación no funcionan como "extensiones del cuerpo", sino este como extensión de la tecnología y donde se producen cuerpos desprovistos de toda condición cívica: "*corpus* (ya no *homo*) *pornográficus*". No se trataría solo de tecnologías del género, histerización o invención de la mujer (como la que se produjo con los primeros dispositivos

Este redimensionamiento del pensamiento deleuziano intenta no caer en un fetichismo clasificatorio. La fuerza del pensamiento de Deleuze, que en sus estudios sobre cine parece adquirir una dimensión sistemática, aunque no cerrada, antes que rizomática y se vuelve finalmente una filosofía de la memoria,[26] que se diferencia de sus anteriores trabajos con Guattari sobre el tema, así como un dispositivo barroco de análisis fílmico, podría llevar a ver solo esta perspectiva. Esta arqueología fragmentaria no pretende ser una demarcación epistemológica, una aplicación de categorías imagen-movimiento, imagen-tiempo, posmemoria u otras, en una suerte de lecho de Procusto que haga encajar en el análisis o en un concepto dado un corpus de películas, o que pretenda la fijación de un canon de textos de y sobre cine. Por el contrario, además de producir una cartografía, quisiera ser una constancia de la multiplicidad y diseminación de ciertos estudios y prácticas a la hora de analizar la producción cinematográfica en Argentina, que ha llevado a replantear algunos de los problemas inherentes a la representación cinematográfica en el marco de la construcción de la memoria social y personal y a la intersección de los estudios de cine con los de memoria.

4. (Pos)memoria, cuerpo, género

Desde esta diseminación de perspectivas, los conceptos de memoria, cuerpo y género se transforman, a veces, fijan en tópicos, o, como el último, se deshacen, deconstruyen o resignifican de modo no binario, al mismo tiempo que permitirían delinear una cartografía incompleta y encontrar restos, rastros y jirones de otros mapas. No solo desde

---

de proyección como la linterna mágica y, luego, con un cine como el de la *nouvelle vague*, opresión que excede la interpretación estetizante), ni feminización del trabajo, sino de la farmacopornificación de las condiciones de reproducción de la muerte y de la vida.

26. "La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo […] el pasado aparece como la forma más general de un ya-ahí, de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo –si lo hubiera–, y que nuestras percepciones, incluso la primera, utilizan" (Deleuze, 1987: 136).

definiciones, sino de resignificaciones y reescrituras, puesto que muchos de estos textos –no solo aquellos considerados entre los antecedentes preacadémicos– son mixturas entre el ensayo testimonial, el comentario cinéfilo o crítico, la periodización historiográfica, los primeros esbozos o problematizaciones de paradigmas, antes que producirse desde una hipótesis, o de producir lo que suele llamarse un dispositivo de análisis fílmico.[27] Es decir, se habrían producido a partir de experiencias cinéfilas, como en el caso de Di Núbila, o del exilio, como las notas y ensayos de Octavio Getino y no produjeron solo categorías historiográficas o análisis fílmicos, sino también, entre otras escrituras ensayísticas, reflexiones sobre el lugar del cine argentino en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano. En relación con el concepto de memoria, Getino (1984: 97, 2005: 47), durante y después de su exilio, cuando sobrevendría fugazmente funcionario, llegaría a distinguir entre un "cine de memoria" y uno "del recuerdo".

En este contexto, el concepto de memoria podría entenderse, entonces, como aquel que arrastra una historia que lo enlaza no solo al cine moderno, sino al tercermundista y al "cine político" (Deleuze, 1987). Esto no solo desde las reflexiones en el marco del Cine Liberación o en las tesis que desde distintas interpretaciones retomaron el debate sobre el cine político (término lábil) o el tópico cine y política,[28] sino también a partir de la filosofía del cine de Deleuze, quien no utilizaba la categoría de "Nuevo Cine Latinoamericano" –como se ha mostrado–; se refiere al *Cinema Novo* y al "tercermundista" como cine político y de memoria, que

27. Aunque existen registros de otros trabajos, Ana Laura Lusnich fue la primera doctorada en Cine del país según Claudio España en el prólogo del libro resultado de su investigación: *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Biblos, 2007).

28. Además de la tesis de Amado (2009), muchas de las compilaciones de comienzo de siglo retomaron la cuestión del cine político o del cine y la política. Desde la filosofía y la crítica cinematográfica (Yoel, 2002), desde las ciencias de la comunicación (Sel, 2007; Rangil, 2007), hasta la línea historiográfica en donde se reconstruye la categoría de "cine político" en las compilaciones de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (2009) y *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)* (2011). El libro de Prividera *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (2014) propone una genealogía crítica del (nuevo) NCA.

atraviesa el tópico de la memoria vinculada al pasado y sin aludir a otras corrientes latinoamericanas. Mientras que, si fuera posible hallar una constante en las escrituras producidas durante los 80 y mediados de los 90, entre sus formas fragmentarias y ensayísticas que diseminan un umbral de positividad, la cuestión de la memoria está delimitada a los hechos recientes producidos durante el "Proceso de Reorganización Nacional".

En este marco, el concepto de memoria habría sido entendido –sobre todo, a partir de la historiografía cinematográfica– como una "recuperación" o "reconstrucción" del pasado reciente. Al mismo tiempo que desde este supuesto se legitimaba la investigación y el corpus de películas cuando se afrontaba la tarea de escribir acerca del cine argentino en democracia (España, 1994a). Perspectiva según la cual el cine lograría mostrar, a partir de determinadas películas, algo sobre lo que a nivel social no era todavía posible visibilizar o articular en un discurso: las personas que fueron desaparecidas (Kriger, 1994). Esta interpretación se diferencia del concepto de "memoria liberadora" opuesto al de "historia dominadora" que circulaba en algunos de los textos testimoniales y ensayísticos acerca de la praxis del Cine Liberación desde una perspectiva retrospectiva. Sin que esto signifique que no exista una singularidad en el reposicionamiento del lugar de la memoria en la historiografía de mediados de los 90. Aunque en estas investigaciones todavía no está presente el problema de la representación. Este último está relacionado con la cuestión del género, indirectamente, a partir del concepto de "tecnologías del género".

Así, desde vertientes feministas comenzaban a enunciarse dimensiones críticas de la mirada, que desarrollaron desde y hacia una crítica del psicoanálisis y desde ahí a la institución cinematográfica, sobre todo, del cine clásico hollywoodense, cuando empezaban a delimitarse los corpus cinematográficos de la historiografía y del ensayo sociológico-político. Así como se "generizaba" en femenino la categoría de "autor" (antes que la de espectador, como en algunas versiones de la teoría cinematográfica feminista anglosajona), recurrente en estas formaciones discursivas. En este contexto, el artículo de Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo" (1975), y su crítica a través del psicoanálisis lacaniano de la "escoptofilia patriarcal", los textos de Teresa de Lauretis y el concepto de "tecnologías

del género” –ineludible para la teoría *queer*, denominación introducida (y luego rechazada) en la academia por la misma De Lauretis–, y el libro de Annette Kuhn *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1994), que revisa las hipótesis de Mulvey, en cuanto presuponen un espectador masculino, así como, en otro contexto, el artículo de Ruby Rich “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano” (1992), constituyen algunas de las tendencias de las críticas feministas que tendrán relativa circulación en Argentina durante los 80 y mediados de los 90.

Podría decirse, sin embargo, que estos conceptos y nociones como “mirada femenina” o “tecnologías del género”, que suponen un efecto performativo, eran leídos en continuidad con la diferencia sexual, para afirmar una cinematografía y no tanto para hacer una crítica del cine hollywoodense, del latinoamericano o de la categoría misma de género como conjunto de efectos de representación. Es decir, reafirmaban un cine de mujeres que se había diferenciado del *mainstream* hollywoodense, así como de la cinematografía argentina y latinoamericana anterior, como en el caso de María Luisa Bemberg, fundadora de la Unión Feminista Argentina. Una experiencia del feminismo y una cinematografía que ha sido vista desde distintas interpretaciones de género y de clase. Mientras que estas herramientas feministas tendrían, ineludiblemente, mayor implicancia en lo que respecta a una cinematografía como la “picaresca” y las “películas para adultos” o la “comedia familiar”, en el contexto de la hipótesis de Sergio Wolf sobre un “cine de régimen” o en el análisis del cine durante y ya no sobre la dictadura militar (Wolf, 1994a; Varea, 2006; Gociol e Invernizzi, 2006). Aunque esa perspectiva no se haya visto mayormente plasmada, excepto por algunos pocos artículos, en los trabajos sobre la producción de esa época.

En este marco, la cuestión, inabarcable, del género y la construcción de una determinada visibilización del cuerpo femenino o feminizado, su cosificación o representación, las prescripciones picarescas o censuras, así como las pretendidas normatividades de un discurso sobre la institución familiar se han considerado en correlación a los dispositivos de la dictadura. Sin embargo, esta última es una línea poco abordada, fuera de la tradicional asimilación de una serie de películas que se producen antes, durante y después de la dictadura a manifestaciones de la cultura

popular o desde la hipótesis de "un cine de régimen" (Ciria, 1995; Wolf, 1994a). En este caso, podría tenerse en cuenta no solo la crítica de cine feminista o lo que de por sí implica el concepto de "tecnologías del género", sino algunas versiones de la teoría *queer*, al analizar las formas audiovisuales como tecnologías de normalización, pedagogía, producción o imposición del género en el capitalismo,[29] donde la noción de cultura popular muestra en muchos casos una dimensión hegemónica.

Actualmente, además de la recuperación de producciones de cineastas desconocidas o de poca circulación (Bettendorff y Pérez Rial, 2014; Giunta, 2018), se fueron incluyendo prácticas de la disidencia sexual, así como una nueva mirada crítica acerca de lo *queer* (Melo, 2008; Rodríguez Pereyra, 2004; Martinelli, 2016). Siguiendo o problematizando los conceptos de Judith Butler (obviando en muchos casos a De Lauretis, quien, sin embargo, fue la primera en introducir el término *queer* desde una genealogía crítica), que, aunque no se dedicara específicamente al cine, mostró cómo la performatividad estaría relacionada con las formas narrativas hollywoodenses.[30] Esta dislocación se produjo, en un primer momento, dimensionando la precariedad *queer*, doblemente excluida en la ciudad neoliberal (Giorgi, 2008); o cuestionando un supuesto saber médico desde una historia como la narrada *XXY* (Lucía Puenzo, 2007)

29. Paul B. Preciado (2005) retomó la relación entre tecnologías del género y la crítica a John Money. En la medida que Foucault no alcanzó a ver la proliferación de tecnologías del cuerpo sexuado en el siglo XX: medicalización y tratamiento de personas intersex, gestión quirúrgica de la transexualidad, incremento del binarismo normativo, regulación estatal del trabajo sexual, *boom* de las industrias pornográficas. Se pensó entonces en multitudes *queer* que no reposaran en identidades (hombre/mujer), ni en definiciones basadas en prácticas (heterosexuales/homosexuales), sino en una multiplicidad de cuerpos contra los regímenes que los constituyen como "normales" o "anormales", normativas que se producen desde los códigos del cine y la pornografía, entre otros.

30. "Quizá *Gender Trouble* es, en realidad, una teoría que emerge de mi esfuerzo de encontrar sentido en cómo mi familia encarnaba esas normas hollywoodenses, y en qué medida no lo hacía" (*Judith Butler, philosophe en tout genre*, Paule Zajderman, 2006, traducción propia). Se refiere a que su madre administraba una sala y para una familia judía el cine era un vehículo de asimilación a la sociedad norteamericana. En el prefacio para una nueva edición de ese libro, Butler (2007) afirmaba que aquello que tomamos como una función "interna" es una anticipación que produce, a través de ciertos actos corporales, un efecto de gestos naturalizados.

desde la mirada de Mauro Cabral (2008). Esta última fue una de las pocas películas, como *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), que abordó la intersexualidad. De otro modo, resurgieron, indirectamente, cuestiones de género en las dimensiones de la posmemoria (Amado, 2009), que desde Hirsch produce una lectura en esta dirección, aunque identificando, en general y en lo que respecta a transmisiones intergeneracionales, género con femineidad.[31]

La posmemoria no solo se ha entendido desde un paradigma globalizado (y cuestionado) de posmodernidad a partir del cual se produjo un repliegue hacia la historia de la vida privada; tiene una genealogía específica en la crítica literaria, los estudios culturales y el feminismo norteamericanos y formaciones discursivas que venían siendo nombradas como *Holocaust studies* y *memory studies*. Desde ese marco, Hirsch describe y narra acerca de una segunda generación. En su extensa producción escrita, entraron en juego dimensiones como el género (aunque en general heteronormado), la afectividad, el álbum fotográfico familiar, la imaginación, las mediaciones del recuerdo y la performatividad de las imágenes, atravesados por múltiples formas del audiovisual en la posmodernidad y por un cierto repliegue al mundo de la familia tradicional

31. Las teorías de género en el marco de los estudios de/sobre cine comenzaron a circular a fines del siglo pasado. Otra perspectiva fue la de Constanza Burucúa (2009), aunque la denominación "guerra sucia" que utiliza es frecuente en el campo anglosajón, es resistida por especialistas en genocidio en Argentina, pero se trata de una tesis recurrida en la medida que fue un período relegado en la historiografía y la ensayística que tendieron a centrarse en el (nuevo) NCA, en lo que se suele llamar cine político o en el documental. La cuestión de género es mencionada, aunque no desarrollada a través del pensamiento de Butler en lo que respecta a la figura de Antígona. Burucúa, sin embargo, no analizó el cine de Bemberg, aquel hecho por mujeres, o el que cuestiona roles de género, sino el que por su apelación al melodrama era considerado desde lineamientos del feminismo norteamericano de los 70 como "películas para mujeres": *La historia oficial; La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). Asimismo, veía en films como *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984) la utilización de la metáfora del cuerpo social enfermo y basó el análisis en la alegoría. Sin embargo, esta perspectiva de género (binaria) de un "cine para mujeres", o de formas narrativas como el melodrama, no significaba, para Burucúa (2009), que no hayan puesto en cuestión algunos de los "valores occidentales y cristianos", sobre todo, del concepto de familia. Este último está relacionado con una tercera cuestión que tendría que ver con la segunda hipótesis, es decir, con un análisis del concepto de posmemoria.

ante la incertidumbre posmoderna, donde el concepto de género es identificado con femineidad, aunque por momentos Hirsch sugiere su performatividad al mencionar la feminización de víctimas palestinas. De la misma manera que supone una interpretación del concepto de trauma y de performatividad de la memoria que habría que repensar si se aplica a una "segunda generación", del modo en que la define Hirsch (1997, 2015), en Argentina. El problema no sería en todo caso el concepto de posmemoria en sí mismo, sino en cuanto se vuelve un dispositivo de clasificación que no permite ver diferencias.

En este sentido, esta dimensión *pos* podría también considerarse, paradójicamente, un modo de metarrelato mundializado, en una lógica de investigación propia del capitalismo cognitivo para explicar los trazos de la(s) memoria(s) conectadas a través de la web y las redes sociales. Estas transformaciones a nivel global provocarían que este modelo de memoria objetivada permanezca en tensión no solo con proyectos de continuidad de memoria colectiva, un concepto que, de todos modos, ha sido cuestionado, situada en comunidades concretas, microcomunidades –lo cual no supone una identificación con las formas institucionalizadas u oficiales de la memoria, o con los relatos del Estado-nación, a partir de los procesos de modernización–, comunidades alternativas, o de quienes no tienen ninguna, sino con algunas perspectivas críticas.

Más allá de su dimensión conceptual y estética, este modelo se aplicó como dispositivo de interpretación de narrativas y prácticas artísticas, como intervenciones fotográficas (*Arqueología de la ausencia*, Lucila Quieto, 2000-2001, entre otras), hasta una serie de largometrajes y mediometrajes documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000-2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004) –coproducidos con México–, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) –el documental argentino, junto con *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968), sobre y desde el cual más se ha escrito– y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Esta serie de largometrajes, entre otros de ficción y producciones narrativas, de poesías o de teatro, fueron comparados entre sí desde distintas perspectivas que tendieron a fijarse no solo en la cuestión generacional, sino en los modos de enunciación, las subjetividades y subjetivaciones, así como también desde una "puesta en cuerpo", antes que una

“puesta en escena” (Aguilar, 2015). No solo en el análisis específico del documental, como podrían ser las modalidades de Bill Nichols, concretamente la performativa, o aquello que se nombró operaciones narrativas de “giro subjetivo”, “primera persona” (Piedras, 2014) o con expresiones como “documentar la propia experiencia” (Rival, 2007), “ensayo filmado en primera persona” o “posmemoria de las nuevas generaciones”. También se ponderaron desde el lugar del cine y otras prácticas artísticas en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas, sociales y de género: el duelo y su antinomia, la melancolía (Amado, 2009; Aguilar, 2006; Sosa, 2014). En un momento en que, a diferencia del cine de ficción que caracterizó a los 80, fue en el documental el lugar donde se expresaron las tensiones de esta reconfiguración aporética y afectiva de las memorias. Es también cuando lo testimonial y la figura del testigo se redimensionaron.

Una pregunta transversal implica esta corporalidad o puesta en cuerpo, como subjetivación más allá de las clasificaciones, y hasta qué punto las resiste no solo en el marco de la producción del documental y los estudios de/sobre cine, sino también en los estudios de/sobre memoria y la voluntad archivista que atraviesa este último. Cuando el lugar del cuerpo se resignifica en algunas de las tendencias de la filosofía y la crítica cinematográfica contemporáneas –no solo en Deleuze, sino también en Badiou y Comolli y no solo en los feminismos y estudios del género, que han tendido a diferenciarse entre sí, sino desde nuevas prácticas audiovisuales–, así como en los debates sobre la estética contemporánea y la jerarquía ocular, con Buck-Morss. Tendencias que, a su vez, fueron configurando nuevas líneas en torno a una epistemología y (est)ética de la visualidad y el cine, en tensión con el concepto más amplio de imagen, en donde se resignifican conceptos como el de “alteridad” y “otredad” así como se produjo una revisión crítica de la categoría de “espectador”.



CAPÍTULO 2

Antecedentes perdidos y encontrados

1. Otra genealogía de la performatividad: crónicas, historias, una bruja proyectada y un autor inexistente

Existe una serie de trabajos previos a la institucionalización académica de los estudios de/sobre cine, algunos considerados fundacionales, como los dos tomos de *Historia del cine argentino* (1959-1960) de Di Núbila. Otros se perdieron o quedaron fuera del corpus canónico, aunque por motivos disímiles. No solo por las condiciones de producción de escrituras afectadas por el exilio y la represión, sino por otras menos evidentes, como en el caso de un texto casi desconocido que podría considerarse no solo antecedente truncado de estos estudios en lo que concierne a la relación entre cine y filosofía, sino que una lectura a contrapelo de este texto permitiría analizar el cine y algunos artefactos precinematográficos como dispositivos que provocaron, a su vez, impactos y efectos a partir de imágenes y símbolos que, como productores de género, involucran directamente al cuerpo de las mujeres y a otras corporalidades.

En 1947, se publicó en Buenos Aires *Historia y filosofía del cine*, de Teo de León Margaritt.[1] Si bien sería una versión más de las historias univer-

1. Se habían publicado *El cine al día* (Douglas Arthur Spencer y Hubert D. Waley, Nova, 1944; traducción con un epílogo sobre cine argentino) y *El cinematógrafo como espejo del mundo* (De Ajuria, 1946). Julián De Ajuria y otros inmigrantes produjeron durante el Centenario las películas de Mario Gallo, entre otras, como *Una nueva y gloriosa nación* (1928), exaltada por un sector letrado y político (hasta entonces reticente al cine) por su función pedagógica. Un año después, se publica *Teoría y práctica cinematográfica* de Camilo Zaccaría Soprani (1947), también inmigrante, director de *El hombre bestia*

sales de la época que perdieron su valor epistémico sobreviniendo ruinas de un saber enciclopédico, presenta una versión en la que los dispositivos técnicos se moralizan, se producen valoraciones culturales, así como el lugar de una pedagogía, en lo que respecta a la "misión civilizadora" del cine (De León Margaritt, 1947: 19, 481). El interés por este libro no supone la regresión hacia un origen fundante, sino que, dada la paradoja misma del concepto de discontinuidad en los estudios de cine y de la delimitación de un umbral filosófico, permitiría no tanto una comparación con aquella línea que generalmente suele considerarse fundante o canónica (la historiografía), sino pensar otra genealogía acerca de la performatividad de las imágenes y el género, así como las mutaciones de la relación entre cine y filosofía.

Esta línea de investigación, donde la filosofía a la que alude De León Margaritt remite a tópicos platónicos, valoraciones morales, estéticas o psicológicas, no tuvo continuidad en ese momento, ni después. Generalmente, suele considerarse como primer antecedente las crónicas de Di Núbila, que inventariaban estrenos, obras, directores (introduciendo la función "autor"), actores, productores, técnicos, actrices como Libertad Lamarque, Niní Marshall o María Duval, donde, en lo que respecta a un género y al género, se citaban testimonios que destacaban el "esfuerzo" de directores "para dotar de alma y nervios a vacías muñequitas decorativas", como las del "cine de ingenuas" del cual los mismos que lo producían y consumían parecían estar hartos (Di Núbila, 1959).

(1934), donde incluía un diccionario de directores y artistas locales. Desde esta paradoja, se produce la conmoción de la transmisión de la tradición patria con el "nuevo conquistador" (Ajuria, 1946: 15), el cine en manos de inmigrantes. Al parecer, De León Margaritt igualmente habría inmigrado desde España, según me sugiriera el bibliotecario Raúl Escandar, pero no encontré rastros del autor, cuyo origen y biografía siguen siendo desconocidos. Alberto Ratto en el prólogo lo describe como "interesante publicista que se ha ocupado extensamente de arte y en particular de cine" en numerosos estudios en revistas de distintos países (tampoco hay rastros de estos textos), cuya biografía no quiere ilustrar porque dice conocer "su carácter que rehúye de todo cuanto pueda saber a alabanza" (Ratto en De León Margaritt, 1947: 8). No habría que descartar, entonces, la hipótesis de que sea un seudónimo ya que no hay rastros tampoco de su llegada o existencia en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA).

Se trataba de un "estudio troncal",[2] lo que especialistas llamarían historia-panteón, global o formativista, que consideraba al cine como hecho artístico. La idea de la narrativa cinematográfica era evolucionista, mejoraba cuando imitaba el modelo narrativo y de producción del cine clásico hollywoodense. Desde allí se periodizaba en prehistoria e historia, estableciendo las ventajas industriales de las películas sonoras. Estos libros, según se asegura en la segunda edición, aparecían en medio de la "mayor desorientación que paralizó al cine argentino" y cuando no solo había que investigar y contar su historia, sino hacer una evaluación crítica (Di Núbila, 1998: 6).

Pero el texto de De León Margaritt, tan enigmático como su autor aunque sus enunciados fueran adecuados a determinados discursos de la época, y, si bien no está exclusivamente dedicado al cine argentino, muestra el interés que comenzaba a tener no solo entendido en su forma institucional, sino como dispositivo de dimensiones técnicas, sociales, morales, psicoanalíticas, pedagógicas y de género, aunque esta enumeración evidencie anacronismo. También podría considerarse una historia panteón, dedicada a la crónica de pioneros, así como una historia tecnológica (la mitad del libro se dedica al análisis de dispositivos, sobre todo, a la linterna mágica y a su antagonista endemoniada, la fantasmagoría), que excedía la especificidad del cine. Tampoco se trataba de una historia interna o un análisis de películas, dimensión narrativo-expositiva que caracteriza a las primeras crónicas e historias.

Reforzando una dimensión fabulosa y espectral, sobre todo a partir de la descripción de las fantasmagorías, expuestas después de la Revolución francesa, De León Margaritt sugería que aquella superficie mnémica de las imágenes rodea a una ausencia. Una caracterización del dispositivo que se encuentra en algunas de las teorías cinematográficas y

2. Kriger (2010) hizo una relectura de Di Núbila y concluye que fue la escritura de la historia de una derrota, una cronología melancólica. Sin embargo, ese pesimismo no impidió que lograra, según Kriger, una historia independiente de las propuestas europeas sobre cine latinoamericano.

fotográficas contemporáneas,[3] hasta la irrupción de la imagen digital. Pero en este caso se describía y valoraba moralmente el dispositivo y los textos citados –de Roberston (Étienne-Gaspard Robert), descripciones de época de las fantasmagorías de celebridades (Rousseau, Marat) o de multitudes– situados en un pasado determinado. Podría decirse, a partir de las narraciones de Roberston citadas por De León Margaritt, que las fantasmagorías habrían actuado como el duelo escenificado de la Revolución francesa. Dispositivo luego asimilado al concepto de fetichismo de la mercancía y más adelante para designar la alienación en la modernidad tardía, donde toda experiencia en el capitalismo sobreviene fantasmagórica. Así se encuentra ambivalentemente descripto por Benjamin en su obra inconclusa y luego criticado por Adorno, donde se interpreta como imagen engañosa que enmascara relaciones de producción y dominio, mientras que en Benjamin mantiene un cierto sentido de imagen desiderativa.

Fuera de este marco conceptual, antes que la crítica a una dialéctica de la colonización, de la industria cultural o de la fantasmagoría como concepto, De León Margaritt produce valoraciones sobre los artefactos y la "misión civilizadora" del cine, exaltando su función social y pedagógica, casi una década después de que se creara el Instituto Cinematográfico del Estado.[4] La "prehistoria" del cine se desarrollaba con la descripción de

3. Anette Kuhn (2002: 125) definió el duelo freudianamente como "vertiginosa fantasmagoría de memoria" describiendo un dispositivo de ilusiones producidas por la linterna mágica, similar a una "serie o sucesión de figuras espectrales o imaginarias, vistas como en sueños, o en condición afiebrada, como llamadas por la imaginación, o creadas por la descripción literaria" (traducción propia). Kracauer había utilizado el término "fantasmagoría" para referirse al dispositivo precinematográfico, mientras que en Adorno y Benjamin se produce una mutación marxiana. Algo análogo sucede con la cámara oscura que circula como metáfora en la filosofía y el psicoanálisis, pero como señaló Sarah Kofman (1975: 89): "ha sido [antes] un aparato técnico que ha servido de modelo para la visión". David Oubiña también retomó este elenco de sombras, juguetes, espectros y fantasmagorías hasta llegar, vía Deleuze, al concepto godardiano de "materia fantasma" y vuelve a mencionar otra dimensión de la fantasmagoría: "la posibilidad de ver las acciones de los seres queridos mucho tiempo después de su muerte" (Oubiña, 2009: 34), sin mencionar el texto de De León Margaritt.

4. El proyecto de ley (1938) presentado por Matías Sánchez Sorondo, Carlos A. Pessano y Miguel Paulino Tato para la creación del Instituto Cinematográfico del Estado anunciaba:

artefactos y juguetes ópticos, apoyada en disciplinas científicas (filosofía, astronomía, matemáticas, historia natural, química, física y mecánica), pero también en religiones y doctrinas esotéricas (liturgias, taumaturgia, nigromancia, magia o brujería, astrología, alquimia, exorcística, ritos masónicos, ilusionismo y fantasmagoría), artes representativas, profecías e invenciones literarias (De León Margaritt, 1947: 17).

Se produce, además, una especie de genealogía de artefactos precinematográficos a partir de conceptos sobre el movimiento e ideas físico-ópticas. Presentando así el origen travestido del cine desde dimensiones fabulosas, según De León Margaritt, como la leyenda del emperador Wu-Ti y las sombras chinescas que un mago escenificaba haciéndose pasar por la emperatriz muerta para curar la melancolía del emperador,[5] hasta los diversos artilugios de iluminación, proyección, reflexión y refracción, los autómatas y fantoches, así como distintos juguetes ópticos. El estudio comenzaba con una serie de definiciones sobre el término "cinematógrafo", apoyándose en la autoridad de personajes de renombre y en el

---

"El cinematógrafo es un arte que llama a muchas artes, una industria que vive de la ciencia y que prospera de los descubrimientos científicos, un comercio que afecta los imponderables del espíritu, y, más que todo, y, sobre todo, un factor formidable de difusión de las ideas y de las imágenes, un instrumento elástico e irreemplazable de propaganda, de educación y, por ende, de cultura" (citado por De León Margaritt, 1947: 9). Alberto Ratto, el prologuista, conmemoraba el cincuentenario asegurando que el libro era esperado hacía tiempo por productores, autores, cronistas y sobre todo por "el hombre de la butaca", empeñado en saber "qué tiene adentro el muñeco" (Ratto en De León Margaritt, 1947: 7). La primera parte describe sombras, cámaras, linternas y fantasmagorías; la segunda, cronografía, fotografía, cronofotografía y celuloide; la tercera, la cinematografía y tópicos de las historias mundiales; la cuarta, el fonofilm, cromofilm, los dibujos animados, las cinesiluetas y los fantoches vivientes; la quinta se dedica a la estereovisión binocular primaria, el estereocine anaglífico polarizante y paraláctico, la pantelegrafía, la televisión y la telecinematografía. Hasta aquí podría decirse que se trata de una historia tecnológica, aunque siempre atizada por valoraciones morales, que en su enumeración muestra el carácter efímero, aunque impactante, de los inventos. A partir de la sexta parte se produce una historia-inventario y crónica de productores, directores y actores de 600 películas, desde 1900 hasta 1930. En total, el libro incluye 96 láminas y 420 ilustraciones.

5. De León Margaritt (1947: 21) mencionaba los dos posibles finales del relato: el emperador nombraba a Chao-Wong "Jefe en la plenitud de la Sabiduría" o considerándose engañado, mandaba a decapitar al "maestro de ilusiones".

inventario de dispositivos tecnológicos que produce una moralización.[6] En esta prehistoria, situada unos siglos antes que la de Di Núbila,[7] se introduce un capítulo "único":

> Cuando se escriba la historia del cine argentino (la estamos ya preparando, en realidad, para su publicación, debiéndose considerar el presente capítulo como un adelanto de ella) habrá que averiguar y establecer la exactitud de la noticia sobre la llegada de linternas mágicas a suelo americano, en la época de Kircher, según lo señalamos oportunamente. Por parte nuestra, no vemos en ello ninguna probabilidad o extrañeza; antes bien nos parece cosa lógica y natural que los primeros misioneros enviados por la Compañía de Jesús, a fines del siglo XVII y principios del XVIII, a nuestro continente, se hayan valido de linternas mágicas en su obra de conversión entre las tribus de los nativos americanos. (De León Margaritt, 1947: 481)

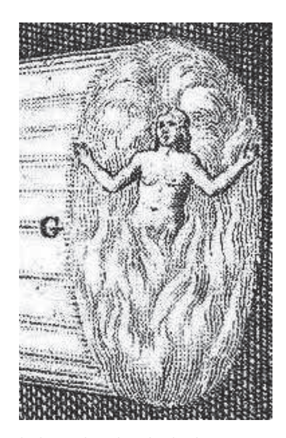
La linterna mágica fue utilizada como instrumento de liturgia y evangelización no solo en América. La lámina del *Ars Magna lucis et umbrae* (1645-1646) reproducida muestra una imagen indefinida en cuanto a su género, pero identificada como la de "una pecadora desnuda entre llamas del purgatorio" y ejemplo del repertorio evangelizador: "¡Ningún otro

6. De León Margaritt no entiende la fantasmagoría en sentido dialéctico, sino como falsa interpretación de la finalidad moral de la linterna, de uso instructivo y de esparcimiento hasta el siglo XIX. Las fantasmagorías comenzaron durante la Revolución francesa con Paul Philidor y las siguientes (de celebridades, multitudes, demonios, brujas y esqueletos) eran escenificadas con narraciones de Roberston que pretendían alejar supersticiones sin escatimar terror entre asistentes. Se prohibieron en otros países y en París continúa su exhibición durante el siglo XIX. Distintas versiones de la linterna mágica también continuaron utilizándose en Europa con fines pedagógicos y psiquiátricos para el tratamiento o invención de la epilepsia y de la histeria.

7. Para Di Núbila, la "prehistoria" abarca desde los experimentos de Eugenio Py y Henri Lepage, hasta la llegada del sonoro. Habría desestimado así la producción de cine mudo, no así Couselo. Entre esas producciones editadas en DVD en la colección Mosaico Criollo, del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el INCAA, se encuentra *El último malón* (Alcides Greca, 1918), que, según algunos críticos, se anticipó a *Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922).



Grabado anónimo. Tres mujeres quemadas vivas
en el mercado de Guernsey (siglo XVI).



Detalle del grabado de la linterna mágica.

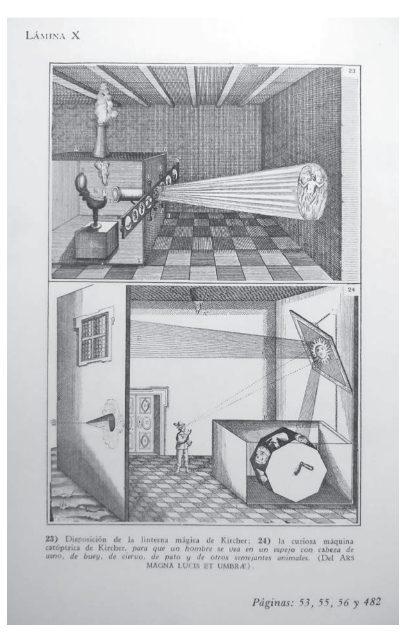
instrumento mejor que la linterna para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno!" (De León Margaritt, 1947: 482). Puesto que "donde las palabras y los gestos de los sacerdotes, en los prolegómenos de su obra misional, fallaban por resultarles indescifrables a los nativos la didáctica de la expresión idiomática y mutográfica, apoyábanse aquellos en el lenguaje figurado de los objetos, de las imágenes, de los símbolos" (481). La hipótesis estaba justificada en el relato de un informador del museo kircheriano que afirmaba que las linternas, conocidas por los indios argentinos simultáneamente o antes incluso que los europeos, fueron trocadas por objetos enviados por

misioneros que formarían parte de una de las colecciones arqueológicas de civilizaciones precolombinas más grandes. Así, "la sencillez de aquellas gentes no podía menos que quedar profundamente impresionada por esas visiones beatíficas o infernales, que aparecían y desaparecían, como por obra sobrenatural" (482).

La liturgia proyectiva era comparada con el escalofrío y pavor que produjeron luego en Europa las fantasmagorías, a las que De León Margaritt (1947: 79) consideraba "aberración ilusionista o de falsa interpretación de la finalidad moral de la *linterna mágica*" (cursivas en el original). La imagen que describe, dotada de una fuerza performativa capaz de impresionar a los indios, es similar (las llamas, la posición del cuerpo) a los grabados del siglo XVI que mostraban la quema de brujas. Esta genealogía de la linterna mágica continúa en la colonización de la sexualidad en Europa con la invención de la histeria en el hospital de la Sâlpetrière[8] (vinculada a la hechicería en el documental *La brujería a través de los tiempos*, de Benjamin Christensen, 1922), que, a su vez, será reapropiada como metodología por actrices como Sarah Bernhardt y en otro nivel, problemático, situada en la historia del arte por Didi-Huberman. Otros estudios de la época también mencionan que las jóvenes que asistían al cine, ante las actuaciones de Pina Menichelli, enfermaban de "menichellismo", como si existiera, butlerianamente, una especie de libreto o guion de género.

Todo el estudio de dispositivos y juguetes ópticos de De León Margaritt, que involucraba cuestiones sobre la persistencia retiniana, autómatas, fantoches, procesos de la fotoquímica como la daguerrotipia y la heliografía, hasta llegar al film como espectáculo, está siempre atravesado por una valoración que responde a una idea de historia de una civilización, la occidental católica, en la que se va construyendo –desde la descripción de dispositivos técnicos hasta el primer bosquejo de una historia

8. La llegada de la Inquisición a América (1536) produjo la extensión de la caza de brujas a las colonias (siglos XVI y XVII). El proceso se intensificó entre 1619 y 1660 en las regiones andinas y la metodología habría sido similar a la aplicada en Europa (Federici, 2010). Las linternas mágicas llegaron a América en el siglo XVII y el libro de De León Margaritt se publica el mismo año de la masacre de Rincón Bomba.



Reproducciones de grabados de la linterna mágica
y la máquina catróptica de Kircher
en *Historia y filosofía del cine* de Teo de León Margaritt (1947).

del cine argentino– una demonización de algunos artefactos (fantasmagorías) o glorificación de otros (linterna mágica). En la medida en que eran instrumentos más o menos acordes a la misión evangelizadora, en este caso, asimilada a la idea de civilización, que muestra una noción de evolución técnica en lo que respecta a su misión, puesto que los artilugios pueden "degenerar", como habría sucedido con las fantasmagorías, representando así un duelo reprimido.

El concepto de civilización no circuló del mismo modo en el siglo XIX que en el XX. Si adquiere mayor densidad en el uso que le da Sarmiento en *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), donde comienza a polarizarse con el de barbarie, no suponía inmediatamente una identificación con un proyecto evangelizador, sino, más bien, con un liberalismo político-económico y antilatifundista; no se trataba, como en algunas interpretaciones anacrónicas, de que Sarmiento estuviera en contra del "campo" (categoría imprecisa), sino de ciertas formas de agricultura extensiva. El

problema es la polarización racista que se acentúa en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1884), donde, además, Sarmiento criticaba la evangelización jesuita por considerarla no civilizadora, a diferencia de De León Margaritt, sino comunista y utopista. En este contexto, es conocida la respuesta de José Martí al concepto de civilización sarmentino como "falsa erudición" en su ensayo *Nuestra América* (1891).[9]

En De León Margaritt, "civilización" suponía una idea de evangelización con la linterna mágica. A partir de la octava parte del libro, se tramaba una historia tecnológica y una idealización estética acerca de las prerrogativas del "film como arte puro y autónomo" a pesar de sus medios mecánicos de reproducción industrial y relaciones con el teatro y la literatura. La décima parte iba no solo a los alcances del cine como "instrumento moralizador, educador y civilizador", sino a sus aspectos "negativos o antiéticos, y sus correctas atribuciones éticas", y el "punto de vista filosófico" era una versión del platonismo, en cuanto "Platón fue uno de los primeros, tal vez el primero de los sociólogos de la humanidad, en recomendar el contralor directo del Estado en la práctica de las Bellas Artes" (De León Margaritt, 1947: 629). Esta interpretación, mediada por Benedetto Croce, se expresaba en las advertencias sobre los usos inmorales de daguerrotipos, estereógrafos, quinetoscopios, folioscopios, puesto que hasta las sombras chinas y juguetes habían perdido su inocencia, pasando a servir "sesiones clandestinas en la bolsa negra de la pornografía", de modo contrario a "nuestra ética social y cristiana" (630). Cotizaban, así, desde la institución del *sex appeal*, del *star system*, en formas como el "naturismo", el "realismo" y el "freudismo" ("subespecie de la pornografía"), formas que contaminaban las premisas "esencialmente educativas, moralizadoras y civilizadoras" del cine (632).

9. *Civilización* y *barbarie*, aunque muten sus sentidos, continuaron presentes, no solo en *Hacia un Tercer Cine*, sino en la siguiente producción de Getino. También en una de las compilaciones de Ana Laura Lusnich (2005), los modos en que son utilizadas estas categorías varían. Pueden plantearse desde la transvaloración de afirmar la "barbarie" como discurso emergente de la alteridad negada, o pueden no estar mencionadas, sino sugeridas en correlación a Adorno, planteando la barbarie de la poesía (la cultura, la vida), después de Auschwitz (Moriconi, 2005).

A pesar de los tópicos de las historias de la época, la documentación exhaustiva y las ilustraciones, tanto en lo que respecta a la técnica como a la hipótesis sobre el comienzo de la cinematografía argentina, el libro es prácticamente desconocido. Entre 1930 y 1960, cuando De León Margaritt, personaje o seudónimo conceptual, publicó su hasta ahora conocido único texto, se consolidó la industria cinematográfica. En las publicaciones periódicas surgían debates sobre la formación de un *star system* local, la intervención del Estado y sobre qué era el cine nacional. Las revistas de la época (*Radiolandia, Astros, Sintonía, Sideral*) sostuvieron imágenes míticas de artistas, difundiendo conductas y modelos fascinantes a imitar (Kriger y Spadaccini, 2003). Magma fantasmagórico urbano en el que abrevaron Evita (el libro de De León Margaritt se publicó el mismo año en que se sancionó la ley 13.010 de sufragio femenino) y escritores como Manuel Puig. En el caso de De León Margaritt, la fascinación se entremezclaba con consejos moralizantes y pedagógicos, alusiones a investigaciones, encuestas, "códigos de ética" norteamericanos y discursos prescriptivos. Advertencias no solo sobre la pornografía que, en otro contexto, produciría décadas más tarde una polémica que llegó a aunar a algunas feministas con el control de la administración de Ronald Reagan, sino sobre cualquier plano sospechoso, así como acerca del cine como escuela del crimen. Aunque estas admoniciones no se producen desde una versión crítica, como otras acerca de la pornografía hegemónica y la violencia, ni desde el concepto de industria cultural que surgía en esa época junto con las reflexiones de Adorno y Horkheimer acerca de los mecanismos proyectivos del antisemitismo, sino a partir de la imagen de "misión civilizadora". Si bien el libro no entró en el canon del campo de los estudios de cine, a contrapelo surge como documento sobre la misión del cine y la voluntad de articular ese auspicio con otras funciones. Aunque el discurso y estilo de De León Margaritt resulten ingenuos o disparatados en su magnificencia y sus valoraciones proyectivas de la linterna mágica, parecen acercarse al nacionalismo católico, o a pretensiones evangelizantes y colonialistas más que a una de cientificidad positivista, muestran aquello que Foucault (2007: 81) veía, por ejemplo, en los discursos de los psiquiatras del siglo XIX, el "sentido del acontecimiento". En este caso, del acontecimiento que había significado

no solo la llegada del cine a América, sino también de los primeros dispositivos de precine (concepto liminal) y su utilización en una "misión evangelizadora", que, a diferencia del dominio a través de la escritura, se pretendía, identificando un cuerpo como femenino (produciendo interpelación y violencia en un cuerpo-imagen: bruja proyectada, fantasma, pecadora…), como ejemplo del castigo, más acorde a la comunicación con los nativos.

Pero en cuanto a la genealogía y arqueología de los estudios sobre cine, es posible señalar una discontinuidad, puesto que, aunque su episteme sea acorde a algunos discursos de la época y a sus imaginarios, este libro no tendrá circulación en los estudios siguientes. Los textos donde empieza a producirse un diálogo entre cine y filosofía presentan características muy diferentes. Además de la Escuela de Frankfurt, se producen intersecciones con versiones de la filosofía y la estética francesa contemporáneas (Baudrillard, Badiou, Deleuze, Didi-Huberman, Rancière) y del autor checo emigrado a Brasil, Flusser. O bien, anteriormente, desde los movimientos de las vanguardias tercermundistas, donde existía una idea dialéctica materialista de la praxis cinematográfica y del tercermundismo, desde escrituras como las de Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*, 1961) y desde un revisionismo crítico que se oponía a la visión liberal de la historia argentina, así como desde los postulados de la Tricontinental de La Habana (1966). En ese marco, desde comienzos de los 60, la producción cinematográfica, aunque precarizada, se diversificó hacia tendencias que incluyeron el cine de autor, el militante, el surgimiento de las vanguardias, el cortometraje y el documental; en consonancia con el "cineclubismo", la crítica cinematográfica, y, sobre todo, destacándose el encuentro entre militancia y documental, en algunas de las tendencias de las vanguardias (Mestman, 2004), que no coincidieron en muchos casos con otros movimientos de liberación feministas o con el Frente de Liberación Homosexual (FLH).[10] En este contexto fue cuando

10. Aunque se desarrollaron por caminos diferentes, se produjo una breve coexistencia entre el experimental con Narcisa Hirsch y Gleyzer (quien la inspira para dedicarse al cine), que filmó su performance *Marabunta* (1967) y Vallejo, *Manzanas* (1968) (Giunta, 2019). Por otro lado, aunque no es posible aquí abordar la complejidad de la relación

se comenzaron a leer los trabajos de Di Núbila. Pero el libro de De León Margaritt quedó fuera de este trayecto de construcción de archivo, de un canon historiográfico, de una cartografía; en definitiva, de la institucionalización de un campo que se produjo desde la metrópolis letrada.

Aunque fósil del saber enciclopédico, este libro hace pensar no solo una historia y filosofía del cine a contrapelo (teniendo en cuenta mutaciones de imágenes, dispositivos y conceptos, sus reescrituras y resignificaciones prácticas), donde la primera imagen del cine argentino podría ser entonces otra (no la filmación de la bandera de Eugenio Py), sino también otra genealogía de la performatividad de las imágenes (y del lenguaje). En esta genealogía que surge de una cartografía excéntrica, los dispositivos ópticos no son solo productos de una juguetería filosófica, sino, como el lenguaje mismo, pueden ser instrumentos de colonización. Artefactos que indirectamente a través de la demonización y represión de la fantasmagoría muestran su dimensión vinculada al duelo y a la memoria, y, con la linterna mágica, a la proyección como dispositivo no solo técnico sino social y evangelizador, que pone género (femenino) a una imagen que no necesariamente lo enuncia, para nombrar un castigo.

2. Documental, vanguardias y escrituras

El documental, su enseñanza y aprendizaje, se concretó en la Escuela de Santa Fe, con la realización de *Tire dié* (1958), entre otros trabajos, donde se produce, además, uno de los primeros textos ensayísticos y manifiestos que postulaba un cine "nacional, realista, crítico y popular" (Birri, 1964), de forma tal que pudiera documentarse el subdesarrollo sin hacerse cómplice de este. El proyecto estaba articulado con la universidad en el Instituto de Sociología y como espacio de autonomía. Allí se

---

entre los feminismos de los 70 y la militancia política, estudiada ampliamente por investigadoras como Catalina Trebisacce, Laura Rodríguez Agüero, Eva Rodríguez Agüero, Alejandra Ciriza, Alejandra Oberti, o la compilación publicada en 2005 *Historia, género y política en los 70*, sí es ineludible mencionar cómo la cuestión del género y la masificación del feminismo ha ido también redefiniendo la construcción de la memoria social, colectiva y personal, así como los archivos.

produjeron talleres con el método de "fotodocumental" y, finalmente, se abriría el Instituto de Cinematografía de la UNL, cerrado definitivamente durante la última dictadura (con previas intervenciones durante el Onganiato), donde se formaron Edgardo Pallero y Dolly Pussi, una de las pocas mujeres que dirigieron un documental de tesis, *Pescadores* (1968), luego productora del cine de Bemberg y Stantic.

La producción cinematográfica de los países del Tercer Mundo o no alineados en los dos grandes bloques de la Guerra Fría era acompañada por textos y manifiestos. Surgen libros como *Cine, cultura y descolonización* (Solanas y Getino, 1973), publicado en Buenos Aires y reeditado en México en 1978, que reunía manifiestos y artículos, y proponía un *Primer Cine* ligado a la industria de Hollywood, un *Segundo Cine* entendido como cine de autor y, finalmente, un *Tercer Cine* cuyo máximo exponente serían el militante y el documental. Desde sus primeros escritos, en *Hacia un Tercer Cine*, publicado en el número 3 (octubre de 1969) de la edición francesa de *Tricontinental*, la revista de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina, el grupo Cine Liberación puso en cuestión el concepto de cine como producto universal (donde por universal debía entenderse imperialista o dominante y donde se planteaba la posibilidad de otra universalidad, liberada). La praxis cinematográfica postulaba otras formas, como el cine-panfleto, cine-didáctico, cine-informe, cine-ensayo, cine-testimonial, cine-carta, cine-poema, desde una conciencia histórica que reivindicaba un cine de hipótesis, antes que de tesis, de obras inconclusas y en proceso. Pero, además, se proponían una serie de prescripciones sobre la crítica cinematográfica.

En el artículo "Apuntes para un juicio crítico descolonizado", publicado en *Cine del Tercer Mundo* (Nº 2, noviembre de 1969), se preguntaba si era posible analizar críticamente una película latinoamericana a partir de categorías producidas en Estados Unidos o Europa dentro de teorías consideradas "universales". Se buscaba afirmar el desarrollo industrial y cultural de cinematografías que, si bien hacían un uso universal de sus conceptos, no tenían en cuenta el cine del Tercer Mundo porque este no existía: en Latinoamérica solo había espectadores, no productores. Sin embargo, "la culpa, es evidente, no la tenían ni los Epstein ni los Della Volpe, sino la historia, y para ser más precisos, nosotros que no habíamos

tomado aún suficiente conciencia de nuestra situación, de nuestra posibilidad" (Solanas y Getino, 1973: 100). En la medida en que el cine latinoamericano se apartara de los modelos exigidos por Estados Unidos o los países europeos (que afectaban no solo a los temas, sino a la técnica o duración de los films) y comenzara a producir un cine nuevo, esta transformación debería afectar por igual a la crítica cinematográfica. Una nueva crítica debía, según Solanas y Getino, dar cuenta de estas potencialidades, lo que no significaba rechazar aquello que llamaban "crítica colonialista". Esta emancipación no podía ser solo cinematográfica, la crítica cinematográfica solo podía ser autónoma si se subordinaba a la Liberación Nacional. Solanas, ya en el exilio y entre otras breves publicaciones, participaría en la redacción del prólogo del libro de Guy Hennebelle *Quinze ans de cinema mondial 1960-1975* (traducido con un título más desafiante: *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*).[11] Getino escribiría varios ensayos y notas durante su estadía en Perú y en México y desde la vuelta de su exilio, sobrevenido fugazmente funcionario, continuó publicando una serie de libros que han sido referentes en lo que respecta a los estudios de cine en América Latina. Gerardo Vallejo publicaría en 1983 un libro escrito en Madrid, *Un camino hacia el cine* (1984), un ensayo de reflexiones autobiográficas y didácticas.

Por otro lado, la producción y debates, a propósito del cine argentino político y militante, trascendieron las fronteras. En publicaciones periódicas como *L'Avant-Scène*, *Positif* y *Cahiers du Cinéma*, así como en la muestra de Pesaro (1968), confluyeron en medio del riesgo películas como *La hora de los hornos* y *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), que permaneció desaparecida hasta 1993. En lo que respecta a escritos de Gleyzer, no se han encontrado textos ni en libros ni en compilaciones ni en revistas, sino testimonios y documentos,[12] así como una especie de

11. El prólogo al libro de Hennebelle exponía las tesis de *Hacia un Tercer Cine* y *Cine, cultura y descolonización* (1977). Sobre las trayectorias en el exilio, véase Alfonso Gumucio Dagrón: *Cine, censura y exilio en América Latina* (1979).

12. Humberto Ríos, refiriéndose a los escritos de Solanas y Getino, decía: "En realidad, Raymundo, hasta donde yo sé, no tomó parte activa en estos debates. Aunque sí le importaron, pero no estaba dispuesto a intervenir, principalmente, porque sentía que su fuente no estaba en el debate escrito, ni en la elaboración teórica, sino en el quehacer

manifiesto del grupo Cine de la Base, atribuído a Gleyzer, publicado en la revista *Nuevo Hombre* (1974), en Buenos Aires. El texto, más breve que los del Cine Liberación, presenta algunas similitudes en cuanto a la crítica, pero con la idea de que más importante que el cine, o la escritura, era la revolución. Según el testimonio de Jorge Denti y Nelio Barberis (1985), el Cine de la Base se planteaba como contrainformación y desde las primeras películas como *La tierra quema* (1964) y *Ocurrido en Hualfín* (1965) o los trabajos en Córdoba, Salta y Malvinas esa producción salía del espacio urbano y nacional hasta llegar a *México: la revolución congelada* (1973). Muchos de estos trabajos fueron reconocidos y premiados a nivel nacional e internacional. Se trataba de un cine que también supo plantear una autocrítica y que reconocía, como el Cine Liberación, la importancia que había tenido el proyecto de la Escuela Documental de Santa Fe.

Mientras que acerca de una de las otras vanguardias cinematográficas –la formal, experimental o de cine ensayo, con la experiencia de "La noche de las cámaras despiertas"[13] (1970), que terminaría también en Santa Fe– las huellas, tanto escritas como fílmicas, tampoco se han conservado demasiado.[14] Los cortometrajes de esta experiencia, donde se presentaría

---

cinematográfico" (Ríos, 1985). Los testimonios están en el número 5 de la revista *Cinelibros* de la Cinemateca Uruguaya, como el diálogo con Gutiérrez Alea, y en *El cine quema. Raymundo Gleyzer* (Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, 2000), que recrea el formato de un documental. Además de otros libros y compilaciones, Juana Sapire y Cynthia Sabat publicaron *Compañero Raymundo* (2017), que reúne documentos como planes, notas, contratos de producción, programas y afiches de festivales, críticas en la prensa, cartas, telegramas y fotografías.

13. Doce cortos filmados en una noche y proyectados al día siguiente a 400 kilómetros, en un evento de la Unión Ferroviaria santafesina, que enfrentaría a birristas, no birristas y trabajadores. El documental *La noche de las cámaras despiertas* (Hernán Andrade y Víctor Cruz, 2003), con testimonios de Raul Beceyro, Patricio Coll, Rafael Filippelli, Julio Ludueña, Oscar Ferreiro, Dolly Pussi, Jorge Surraco, Jorge Valencia, Carlos Sorín, Dody Scheuer (autor del corto más polémico), entre otros, incluye el corto de Fischerman. Según Miguel Bejo, en esa época estaba muy de moda el cine directo y que los directores hicieran cámara para sentir el plano y la cámara en el cuerpo (Sarlo, 1998).

14. Muchos años después, en 1993, Fischerman publicó en *Film* una reflexión sobre *The players…*, una representación de la representación: "Yo te filmo, te registro, te miro, te conservo. Conservo tu imagen en la emulsión. Y te revelo. Química o alquimia. Te proyecto. Algo tuyo (¿el alma?) te fue robado. Desnudo te publican. Te proyectan. Tu alma

La hora de los trastornos (Jorge Cedrón), versión delirante de la película de Solanas y Getino perdida (de cuya existencia también se ha dudado), se han considerado reivindicativos de su autonomía y prueba de un equilibrio inestable entre la opción estética o formal y la acción política (Sarlo, 1998), aunque esta interpretación supone cierto binarismo. El lugar tanto del cuerpo filmado como del filmante se intensifica no solo en el corto de Alberto Fischerman, que se centra en el actor desnudo, sino también en el lugar de enunciación, como en el corto de Miguel Bejo: "Foco fijo a dos metros con el cincuenta milímetros o cómo el árbol oculta el bosque".

En otra línea, luego de la escisión entre "birristas" (de inclinación hacia el documental social) y "no birristas",[15] y ubicándose en la segunda que, sin embargo, no estuvo exenta del exilio, se publicó en Caracas una serie de ensayos: *Cine y política* (1976) de Raúl Beceyro. Allí se pretendía esclarecer la relación entre cine y política desde una crítica hacia los movimientos de cine político, sobre todo hacia *La hora…* Para Beceyro, "cine político" era una metáfora, puesto que el cine no podía actuar en política, sino que su campo era el ideológico. No se trataba de despolitizar el cine, sino de especificar su ámbito dentro de la política. Tampoco existiría apoliticidad, en tanto que un cine pasatista tenía como efecto la consolidación de la ideología dominante. El compromiso de los cineastas debía expresarse, según este posicionamiento, no por consignas políticas, sino cuestionando esta ideología no solo por el contenido de los films, sino también desde las formas. Así, según el autor, *La hora…*, a pesar del mensaje revolucionario, tenía el formato de las publicidades de la época, lo cual la hacía incoherente ideológicamente. El análisis de un

---

a la intemperie, impúdicamente exhibida como en un mercado de esclavos. ¿Ignorabas el contrato? El diablo lo sabía y vos vendiste tu intimidad por la futilidad de la eterna juventud y la belleza. Yo te registro y te reproduzco. Te duplico, triplico y te multiplico. Yo soy tu padre, la ley, y vos sos el hijo. El actor obediente y disciplinado como todo hijo. *Autoritarismo, autoridad, autor*" (Fischerman, 1993: 32). Autoridad frente a la que un actor se revela al final de la película.

15. A mediados de los 60 un grupo comienza a renegar de *Tire dié*, entre ellos Beceyro, que convocó a Fisherman y a Fillipelli para el acto que devino "La noche de las cámaras despiertas". Más adelante, y ya instalado en Santa Fe nuevamente, Beceyro terminaría rodando un documental acerca de una campaña política: *2007/Imágenes de Santa Fe 3* (2008) y dirigiendo el Taller de Cine de la UNL.

film debía poner en evidencia entonces su estructura y la manera como los elementos formales se articulaban, y esta era una tarea a la que todo cineasta, en tanto intelectual, estaba obligado.

Beceyro también hacía una crítica de la "moda semiológica", en la medida que consideraba que, aunque en la versión de Christian Metz, permitía cierta precisión, se había convertido, en manos de seguidores poco imaginativos, en un fetiche que implicaba callejones sin salida. Parte del motivo por el cual se perdía efectividad, en comparación con el estudio de obras literarias, era que los films no podían entenderse como escritura. Beceyro llegaba a afirmar, en una suerte de identidad de códigos intraducibles, que solo un film puede reflexionar sobre otro. El discurso, basado en prácticas concretas, podía aportar un nuevo sentido, otro análisis que lo buscara en las categorías del discurso estaba condenado al fracaso. Así, en estos ensayos, Beceyro entraba en debate tácito con las que serían las categorías de una de las primeras configuraciones de los estudios de cine en Argentina, la semiótico-semiológica, abordada en el próximo capítulo a partir de *Cine: el significante negado* (1984), de Oscar Traversa. Este último, junto con un grupo de semiólogos, había fundado en 1974 la revista *LENGUAjes*, cuyo segundo número se dedicó al cine desde una perspectiva lingüística y semiótica, haciendo uso de los conceptos de Christian Metz. Una línea que quedó truncada con el golpe de Estado de 1976.

Durante la última dictadura, la mayoría de escuelas y talleres de cine fueron cerrados y la posibilidad de producción teórica fue tan limitada como la de realización, sobre la que pesaba la censura.[16] Sin embargo, durante este período, se produjeron más de 150 películas, la mayoría ficción, que no solo tuvieron distribución en salas, sino en los canales de

16. A partir de 1965, surgieron los primeros centros de enseñanza en La Plata y Santa Fe. Estas experiencias se interrumpieron en 1976, excepto el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC). Solo se habrían filmado durante la dictadura cuatro documentales y ninguno con las características del cine anterior (Moriconi, 2005). En mayo de 1976, asumió la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) el comodoro Carlos Exequiel Bello. Entre 1976 y 1977, se estrenaron 21 películas; en 1978, 23; en 1979, 31; en 1980, 35; en 1981, 25; en 1982, 18; en 1983, 21. La mayor parte, comedias picarescas y familiares (Jakubowicz y Radetich, 2006).

aire de la televisión, puesto que desde el gobierno de facto se impulsó a una parte de la producción. Mientras que la circulación de publicaciones sobre cine fue muy poca y muy condicionada durante esos años.

Esta aproximación no pretende ser exhaustiva, puesto que muchos de estos escritos, sobre todo los del período que abarca desde mediados de los 60 hasta mediados de los 70, se producen en condiciones determinadas o desde la militancia y no siempre como textos de estudio, investigación o de la producción académica, excepto por los escritos en el marco de la UNL. Como fuentes resultan entonces especialmente difíciles de reunir en un corpus exhaustivo. Esto último no solo por la dificultad de abordar un período de producción que habría que considerar, según especialistas, no únicamente como vanguardia estética, sino política (Mestman, 2004; Amado, 2006). También porque se trata de publicaciones que, en muchos casos, quedaron dispersas por el exilio. Los trabajos de investigación sobre este período, como los de Mariano Mestman, Fernando Martín Peña y Javier Campo (anteriormente, los de Getino y Susana Velleggia), se centraron principalmente en un esfuerzo de recuperación de materiales y archivos de la producción fílmica.[17]

17. La tesis doctoral de Mestman *El cine político argentino, 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio* (2004), que no llegaría a publicarse como libro, también reunió gran parte de documentación escrita.



CAPÍTULO 3

Semiología, investigación historiográfica y ensayo sociológico-político

Con el fin de la censura (ley 23.052) también se institucionalizan o emergen, desde mediados de los 80, distintas prácticas de investigación y formaciones discursivas, como la semiología aplicada al cine, en el marco de la creación de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UBA (1985). Una década después, se organizaba uno de los primeros grupos de investigación (Centro de Investigación y Estudios de Medios Audiovisuales: CINEMA), con investigadores de la Facultad de Artes y de Filosofía y Letras,[1] dirigido por Claudio España. En este umbral también comienza a estudiarse el cine como cultura popular, aunque, a veces, sin plantearse sus contradicciones y sesgos (una urbana o folclórica complaciente con la dictadura, que no es toda cultura popular o folclórica, como fue el caso de Leda Valladares y María Elena Walsh, entre muchos otros), así como a configurarse el estatuto de "documento" (Manetti, 1994; Ciria, 1995). Desde el ensayo sociológico, surgen preguntas epistemológicas y filosóficas, a partir de la Escuela de Frankfurt, que muestran las diferencias con los primeros trabajos de la crítica y escrituras locales que habían producido Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y José Carlos Mariátegui.[2]

1. En 1985, la carrera Historia del Arte se transforma en Artes Combinadas con tres orientaciones: Combinadas (cine, teatro y danza), Musicales y Plásticas (la tradicional historia del arte). En el marco de esta reforma surge el centro CINEMA.

2. La llegada del cine hollywoodense produjo un desplazamiento en el discurso del letrado latinoamericano en relación con los medios masivos de comunicación, el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas, el arte vanguardista, de posvanguardia y el imperialismo cultural (Borge, 2005).

Se publican también en ese momento, desde los ensayos sociológicos, las primeras lecturas de los estudios sobre cine de Deleuze, aproximaciones que no indagan específicamente en los conceptos deleuzianos ni dimensionan sus tesis acerca del cine del tercer mundo, aunque esta consideración no significa disminuir la forma del ensayo. Por otro lado, comienzan a delinearse algunas de las investigaciones que, situándose en la historización de la crítica cinematográfica, constituyen algunos de los primeros trabajos que abordan una forma específica de escritura.

Esta delimitación en una primera configuración no tendría que ver con una cuestión estrictamente cronológica, en la medida en que se tienen en cuenta como articuladoras cuestiones metodológicas y epistemológicas, aunque coincide con el período que comienza desde 1983 hasta mediados de los 90.[3] Entonces, se encuentran una serie de nociones que sitúan concretamente la producción teórica, historiográfica y ensayística sociológico-política en el cine de los 80, o que postulan perspectivas sobre las vanguardias y el documental, ya sea a partir de la producción escrita o de la cinematográfica.

Es decir, se trata de una instancia de reinstitucionalización o reterritorialización cuando se reconfigura esta constelación de conceptos y tópicos, tales como memoria, cuerpo y género (aunque no totalmente definidos), que no solo limitarían la dispersión de la producción escrita como herramientas hermenéuticas o teórico-prácticas aplicadas al análisis fílmico, sino que permiten delimitar algunos de los enunciados y unidades discursivas de un umbral de positividad en la práctica de investigación y escrituras sobre cine. Esto no se produjo desde perspectivas como las que interpretaron o deconstruyeron estos conceptos a partir del llamado "*boom* de la memoria" (Huyssen, 2002) –y su continuidad en la posmemoria–, desde los feminismos, o desde el lugar del cuerpo. Este se puso de relieve en los últimos años no solo desde la tecnobiopolítica, la historia

3. La excepción de esta periodización en sentido cronológico es el texto de Varea (2006), incluido en este umbral en continuidad con la hipótesis de Wolf. Es uno de los pocos trabajos que continuó indagando sobre el cine durante la última dictadura militar, así como el más periodístico, *Cine y dictadura. La censura al desnudo* (Gociol e Invernizzi, 2006), y algunos artículos de las compilaciones de España, como los de María Valdez (2005a).

del cuerpo o la problemática del género (introducida desde lo que, a veces, se ha llamado posfeminismo o desde otras miradas del feminismo local) y las somatecas musealizadas. Tiene un antecedente en la idea del cuerpo como unidad narrativa, en la "inversión del platonismo" de la filosofía deleuziana (similar solo en algunos puntos con la interpretación milleriana del cuerpo como lo real en psicoanálisis) y en los ensayos sobre cine documental de Comolli, así como en la redefinición de la estética con Susan Buck-Morss, entre otras perspectivas, e indirectamente en algunas prácticas de crítica cinematográfica feminista. En este umbral son nociones no totalmente definidas, que se relacionan con otros conceptos como el de alegoría y que producen una diferenciación respecto de las escrituras anteriores, tanto de la historiografía considerada preacadémica como de los manifiestos y artículos de las vanguardias. Así como en lo que respecta a la cuestión de la memoria se trata de un momento en donde se producen un discurso y una construcción social, política y jurídica, de una memoria de la dictadura militar a partir de los testimonios recogidos en *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), citado en la historiografía cinematográfica de los 90, cuando la cuestión de la memoria sobre la última dictadura había quedado, desde el discurso oficial, relegada. No se utilizaba entonces tanto el concepto de memoria como una categoría de la historia interna del cine ni de sus dimensiones narrativas, como podría entenderse a partir del concepto deleuziano de imagen-tiempo, sino que estos discursos se producen en alusión y cita del *Nunca Más*, y se diferencian tanto del régimen de verdad de ese momento[4] como de la experiencia de "cine de memoria" de los movimientos vanguardistas y de documental político-social. Una emergencia análoga, en el sentido de que también se planteaba posicionándose respecto a la cinematografía

4. Al posicionarse la historiografía desde el *Nunca más*, aunque no se indagara en las diferencias entre historia y memoria, se ponía de relieve un problema que no estaba mayormente presente en el espacio público cuando la política oficial era la de la "reconciliación nacional", a partir de los decretos e indultos (1989-1990). Películas como *Un muro de silencio* (1993), *La amiga* (1989) o *Las veredas de Saturno* (1989) entonces, como en más actuales periodizaciones, se han considerado films que ponen en cuestión el discurso oficial del momento.

del período anterior a la dictadura, es la que se encuentra en relación con la cuestión del género en el cine. Distintas perspectivas comenzaban a enunciarse desde fines del siglo pasado, siguiendo a autoras como Annette Kuhn, Ruby Rich o a Teresa de Lauretis, introduciendo nociones como "cine de mujeres" o entendiéndolo como "tecnología del género". Aunque la categoría de género es aplicada positivamente y no tanto para indagar acerca de su performatividad, o para hacer una crítica del sexismo y los roles de género binarios que el cine a veces produce y reproduce.

La tendencia a la fragmentariedad es característica de los textos de ese momento, en la forma y en la edición. Puesto que se trata de artículos, ensayos, compilaciones, textos colectivos que provienen, a su vez, de distintos campos o de la crítica cinematográfica.[5] Una producción polifónica, geopolíticamente centrada en Buenos Aires, pero descentrada en cuanto a la dimensión disciplinar, que comienza a mostrar discontinuidades con las escrituras anteriores sobre cine, la forma de la crónica de Di Núbila, así como con las escrituras y manifiestos de las vanguardias. Muy lejos ha quedado, también, la historia-filosofía panteón de De León Margaritt que ponía en evidencia la moralización del cine e indirectamente su performatividad. Al mismo tiempo, las escrituras ensayísticas y las formaciones discursivas tienden a resquebrajar la idea especular y global de la historia del cine. Comienzan a utilizarse conceptos de la nueva historia a partir de Marc Ferro (*Cine e historia*, 1976), de la sociología (Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, 1977) o de la filosofía francesa posmoderna como el de "simulacro" (Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1981). Desde la semiología se trabajó con los textos de Roland Barthes (*El mensaje fotográfico*, 1961; *El sistema de la moda*, 1967; *La cámara lúcida*, 1980) y, sobre todo, de Christian Metz (*Ensayos sobre la significación en el cine*, 1968; "El cine: ¿lengua o lenguaje?", 1964). Mientras que se trae

5. Incluso los libros publicados bajo una sola firma (Traversa, 1984; Ciria, 1994) son compilaciones de artículos que, si bien presentan hilos y conceptos comunes ("especificidad" o "significante" en Traversa) o estructuras de análisis que se repiten (el modo como Ciria toma como unidad de análisis empresas productoras), no se trata de tesis académicas o investigación exhaustiva.

desde la crítica literaria el concepto de alegoría benjaminiano, aunque no se leyera en todas sus dimensiones.

Otra característica de este umbral son las primeras aproximaciones al documental, a partir de la clasificación de Bill Nichols (1997), quien, de todos modos, más que aplicar estas modalidades sugería reflexionarlas, pero también se abordaron estas producciones desde una versión continental, como en *Historia del cine latinoamericano* (1987, escrito en Berlín). Aquí Peter Schumann, uno de los fundadores de la Universidad del Cine, afirmaba que se trataba de la primera historia del cine latinoamericano publicada en el continente, aunque ya existían algunos textos de Paulo Paranaguá, y que no pretendía ser más que un intento de acercamiento, no "la" historia del cine latinoamericano, puesto que consideraba que era tarea de los aludidos escribir su historia. El libro está organizado alfabéticamente desde Argentina hasta Venezuela, aunque faltan Guatemala, Haití, Honduras, Paraguay y República Dominicana, y no por falta de producción en estos países. Con respecto al cine argentino, Schumann (1987: 43) señalaba como sintomático que la mayoría de los 24 estrenos de 1984 tuvieron una temática: "la búsqueda de las huellas del pasado, de las raíces del descalabro, la búsqueda de la propia identidad". El cine que se producía en Argentina era un "cine político", aunque no se especificara este concepto.[6] Estas escrituras siguen dentro de la crónica, con algunas impresiones subjetivas mezcladas con contextualizaciones histórico-políticas y sociales, teniendo en cuenta las particularidades de cada país, y, como se lee, atribuyéndoles tópicos.

6. Tres temas articulaban el "cine político": la reconstrucción de la historia (*Asesinato en el Senado de la Nación*, Juan José Jusid, 1984); desapariciones (*Todo es ausencia*, 1984, Rodolfo Kuhn); finalmente las "parábolas del pasado" (*Darse cuenta*, Alejandro Doria, 1984). Dos películas, según Schuman, no cabían dentro de estos grupos: *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1984), que se ocupa del "problema de los homosexuales", y *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984). Sin embargo, el autor consideraba que al cine argentino le faltaba lo originario y exótico de otras cinematografías como la brasileña y la cubana, sumido en una "estética de la conformidad", perdiendo de vista la "articulación estética" (Schumann, 1987: 48). Aunque se destacaba el documental y un "neonuevo cine argentino" (*Los días de junio*, *El exilio de Gardel*), este cine estaba determinado por las ruinas de la dictadura, esto lo hacía un "fenómeno excitante", "un cine del horror y de la esperanza" (Schumann, 1987: 51).

Así se irían modulando las diferentes líneas, que suelen nombrarse como disciplinas o formaciones discursivas, dentro de los estudios de cine, es decir, la semiología, la historiografía y el ensayo sociológico-político. Aunque los apartados de este capítulo están diferenciados según estas formaciones discursivas, habría que tener en cuenta que se trata de un campo de perspectivas múltiples y que en las tramas y rizomas de las escrituras ensayísticas o más sistemáticas se tienden a mezclar o entrecruzar conceptos, enunciados y categorías específicos.

Por otro lado, durante este período, estas prácticas de investigación tienden a centralizarse en la ciudad de Buenos Aires y en la producción académica. Este proceso de centralización de las prácticas escriturales y de investigación es correlativo al de la producción cinematográfica. Esto diferencia este período del proyecto continental o de la producción en otras regiones del país que, aunque de diversos modos, caracterizaba al momento anterior no solo a las vanguardias, sino también a un cine como el de Jorge Prelorán y diferentes proyectos como la escuela documentalista de Santa Fe y los Estudios Film Andes en el departamento de Godoy Cruz de la provincia de Mendoza (1944-1960). Estos dos últimos espacios de producción no solo son los únicos fuera de Buenos Aires que se nombran en la historiografía en ese momento, sino que han sido considerados, a veces un tanto esquemáticamente, como modelos de producción opuestos (Kohen, 2005).[7]

1. Semiótica-semiología

El "giro semiológico" no es una novedad de los fríos 80 mundiales, como los llamaría Felix Guattari, en una Argentina urbana que intentaba recuperarse de la dictadura al calor del rock, el teatro, el cine y otras

7. Estudios Film Andes era un emprendimiento industrial. Uno de sus 16 largometrajes, *El último cowboy* (Juan Sires, 1953), parodia de *western* de gran circulación en su momento, hasta hace pocos años fue dado por perdido. Por otro lado, Getino señalaba que la centralización en Buenos Aires comenzó durante la dictadura cuando el consumo cultural se redujo a la TV. Se trató, entonces, de un "falso auge" de la industria (Getino, 2005: 37).

manifestaciones culturales. En 1974, Oscar Traversa, Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg y Eliseo Verón habían fundado *LENGUAjes*, revista sobre semiología y lingüística. En el número dos, se publica "Cine: la ideología de la no especificidad" (Traversa, 1974), basado en la utilización de la categoría de especificidad, según la entendía Metz. Este concepto va a ser ampliado diez años después en *Cine: el significante negado* (1984), así como la crítica de *Cine, cultura y descolonización* (1973), una de las pocas compilaciones de la época que alcanzó a circular como libro. Este artículo proponía como uno de los objetivos principales de la revista *LENGUAjes*: distinguir política y ciencia. La estrategia fue definida por Héctor Schmucler a partir de dos cuestiones, entre otras: "c. la imprescindible diferenciación entre el hacer político y el hacer científico y, por lo tanto, la rotunda afirmación de que de la práctica política no surge «conocimiento». d. el hostigamiento a las producciones culturales latinoamericanas que confunden los campos (mezclan lo político-ideológico con la ciencia)" (Schmucler, 1997a: 134).[8]

Si bien la afirmación de que ciencia e ideología son inconciliables depende de qué se entienda por cada una, es importante aquí destacar que se estaba produciendo un primer intento de definir un campo de estudios diferenciado. Este programa continúa en *Cine: el significante negado*, donde la categoría de especificidad y su crítica permitirían no sumirse en "las gélidas cárceles de la dictadura del adjetivo, esa serie interminable del «bueno» y el «malo», que fatigosamente pueblan las columnas de cine" (Traversa, 1985: 88), mostrando la operación dominante que parece inducir este lenguaje: "borrar las cualidades de aquello que se hace sensible (el significante), y, fantasmagóricamente, hacer emerger las ausencias" (12).

8. Este artículo retomaba otro: "La investigación sobre comunicación masiva" (*Comunicación y Cultura*, 4, Buenos Aires, 1975), una crítica a los artículos de *LENGUAjes*, luego del segundo número. Traversa precisaba que, a diferencia del concepto de especificidad, el de significante carecía de tradición en los estudios de cine y su uso no podía ser directo. Su validez se afirmaba en cuanto produce ordenamiento de lo sensible, así, en los procesos de producción de sentido, el cine como discurso sobreabundante en material sensible e hiperestimulante disimula, según Traversa, la organización de eso que se hace sensible y se clausura sobre significados naturalizados. *Cine: el significante negado* pretendía desentrañar algunas de estas propiedades ocultas en la producción fílmica o en sus interpretaciones (Traversa, 1985: 17).

La alusión a ausencias y fantasmagorización podría poner en evidencia las huellas de una dictadura a la hora de reemprender el trabajo crítico y teórico, donde el concepto de alegoría terminaría imponiéndose en la historiografía y la crítica, antes que el de fantasmagoría, con sus diferentes sentidos. Mientras que los trabajos militantes una década atrás se situaban en el presente y en la posibilidad de un futuro, a través del cine, el discurso de Traversa mostraba un desplazamiento con respecto a los marcos teórico-políticos y la experiencia de la década anterior. Se trataría de un pasado que seguiría siendo presente, aunque esto no fuera explícitamente dicho en lo que atañe a la fantasmagorización de las ausencias.

Si bien Traversa apelaba a diversos "discursos intermedios" (psicoanálisis, crítica cinematográfica, publicidad), su trabajo, eminentemente semiológico, se articulaba sobre todo a partir de algunas nociones de *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968, Christian Metz), así como del artículo "El cine: ¿lengua o lenguaje?" (Metz, 1964) –textos de gran circulación durante los 80–, pero también se apoyaba en otros, como *El sistema de la moda* (1967), de Roland Barthes y *Las estrellas de cine* (1962), de Edgard Morin para analizar el estatuto del cine como mercancía y el "sistema de estrellas". El propósito de Traversa era proyectivo, se proponía no solo abordar la singularidad del cine y diferentes formas de análisis, sino que esa singularidad posibilitaría una "sociología del cine" en correlación con una "economía del cine" (Traversa, 1985: 14). Parte de ese trabajo volvía sobre las producciones de la década anterior en el tercer capítulo ("Cine: la ideología de la no especificidad. A propósito de *Cine, cultura y descolonización*, de Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino").[9] Para Traversa, el discurso de Solanas y Getino trataba de establecer el puente entre ese "hecho social total" en que consiste el cine, con una diversidad, la política, que solo cobraría sentido en la contingencia. Según esta interpretación, el tránsito que se proponía el Cine Liberación era una ilusión en la que las formas específicas de la cinematografía aparecían como una suerte de "cajas vacías": "no tenemos más que llenarlas con los productos de nuestra comprensión y claridad de

9. Se refería a la sección "El cine como hecho político" (Solanas y Getino, 1973: 126-170).

objetivos" (Traversa, 1985: 48). Incluso el autor reescribía algunos de los párrafos más intensos del texto de Solanas y Getino.

Así, desde un análisis discursivo situado en la producción académica y no desde la práctica y militancia que caracterizó a la década anterior, para Traversa la especificidad del lenguaje impedía ese pasaje directo de lo político general a lo cinematográfico. La pregunta sobre la posibilidad de persuasión del cine no habría sido planteada suficientemente por quienes, además, según Traversa, habrían eludido el problema de las condiciones de producción. Otro concepto cuestionado era el de *pueblo*, sin precisar las condiciones de clase, desde la cual enunciaban su propuesta sobre la descolonización cultural, así como el de imagen, como "dato de la realidad, una prueba que se define por sí misma, que no necesita el proceso intelectivo de la lectura, y que, además de un significado conceptual, penetra sensiblemente, alcanzando un nivel de persuasión muy superior a la mayor parte de los restantes medios de comunicación" (Solanas y Getino, 1973: 147). Contrariamente, para Traversa, la imagen –siguiendo en esto a Metz– era susceptible de lectura y no se definía por sí misma, sino como producto cultural. El cine, como la fotografía, eran entendidos como "una condensación de fenómenos que anteponen sucesivos velos para una visión de la realidad «tal cual es»" (Traversa, 1985: 58). La desmitificación de lo que Metz llamaba "impresión de realidad" era una de las tareas que Traversa proponía a las reflexiones del Tercer Cine. Una "tarea descolonizadora" que, según el autor, no se situaba en el nivel de la reificación de una tecnología producida en los grandes centros de poder económico. Inversamente, el acto descolonizador implicaba el señalamiento de los modos de acción de esa tecnología y su utilización.

Traversa era consciente del acontecimiento que significó *La hora de los hornos*, de su valor cinematográfico y de la experiencia política que la sostenía, pero cuestionaba los conceptos que se vuelcan en la producción teórica. ¿Es posible aplicar el concepto de especificidad a una experiencia de cine militante? Frente al lenguaje de *Cine, cultura y descolonización*,[10] que no se proponía como teoría, el de Traversa aludía a otro universo

10. Compilación de textos de la experiencia de filmación de *La hora…* que no se proponían como teoría: "Son cuanto más experiencias, proyectos, proposiciones, reflexiones

discursivo, además de situarse en un momento, fines, y conceptos de la política diferentes. La crítica que se hacía desde el Cine Liberación se dirigía, sobre todo, a los contenidos de los medios masivos de comunicación y al cine como instrumentos colonizadores. La imagen que utilizaban Solanas y Getino era impactante: la televisión y los *mass media*, como se aseguraba en *La hora*…, eran el "napalm" de los procesos de colonización.

El discurso de Traversa tenía otra pretensión de validez,[11] sus argumentos transitaban por la semiología y el psicoanálisis, y se extendían hacia la crítica cinematográfica, metadiscurso de traducción o transcodificación, antes que aplicarse a la producción local y sin retomar su tradición en Argentina que durante los 60 se distinguía desde la función "autor", frente a la crónica de espectáculo. Al mismo tiempo, esto implicaba un análisis estructuralista sobre la cuestión de los géneros cinematográficos y, desde allí, el abordaje de la memoria. Traversa se apoyaba en un cierto psicologicismo cognitivo, a partir de la distinción entre memoria larga y memoria corta del consumidor de cine, formas de disfrute subordinadas al concepto de género cinematográfico. La primera, en la cual la expectativa del espectador es repetida dentro de un formato de género, era una memoria que actualiza un goce o, lo que vendría a ser lo mismo para Traversa, protegería de un dolor. La segunda, en cambio, introduce algo imprevisible, una diferencia.[12]

---

provisorias nacidas todas ellas a partir de un compromiso y una práctica política y cinematográfica en proceso de profundización y desarrollo" (Solanas y Getino, 1973: 7).

11. Traversa, treinta años después, hace otra lectura. Si *LENGUAjes* buscaba delimitar un nuevo campo de estudios, la semiología, a partir de una metodología específica, esta especificidad era política; leía su trabajo como un espacio de reflexión sobre discursos, preguntándose si la producción de conocimiento puede participar en la acción social (Traversa, 2004).

12. "Sorpresa en la producción y no sorpresa en el producto, como en ciertas insaciadas máquinas de contar cuentos (las series de TV constituyen el fastidioso caso límite). Dos ejercicios de memoria, dos formas diversas del disfrute. Al fin, dos formas de vínculo entre la economía de la satisfacción del ojo (y el cuerpo que lo carga), y la economía del dinero (la que carga a nuestro cuerpo con trabajo). Memoria, la del consumo narrativo de cualquier género, al servicio de la reproducción inacabada de lo mismo (o casi; en el «casi» se acantona la tentación). La otra memoria, la memoria de la producción, se abre paso lentamente en el cine; a su manera la acucia el «casi» de la pequeña diferencia del cuento (pobre expectativa hacia adelante)" (Traversa, 1985: 85). El fastidioso caso limite,

Como en la literatura, se produciría al rever una película aquella memoria larga que diera cuenta de la producción de un film, único lugar desde el cual el espectador podía producir una diferencia, llamando a este hecho –la irrupción de lo diferente– el fracaso de la memoria: "Es necesario rever (se ha dicho ya de la literatura) para no ver siempre la misma cosa. Ver la producción (cómo está hecho, cómo se hace la ilusión) nos habilita para la diferencia. Que fracase la memoria, donde la memoria no esperaba su fracaso" (Traversa, 1985: 85). La memoria era repetición, pero es esta misma capacidad la que la hace reflexiva sobre las condiciones de posibilidad de alcanzar aquello olvidado, el recuerdo doloroso o inquietante que la simple repetición del género busca atenuar. Asociada al goce, se volvía también asunto del cuerpo, pero de un cuerpo psicoanalítico. Este encuentro entre cine y psicoanálisis, con el efecto de la lingüística y la semiología, producía un nuevo campo intertextual en donde el lenguaje asociado a la conversación entre dos cuerpos encuentra en el cine una posición inédita: en el diálogo, en lugar de palabras lo que se intercambia son dos miradas (Traversa, 1985).

2. Historiografía y ensayo: la metáfora del espejo, trizas y aproximaciones a cuestiones de género y memoria, la "otra historia"

En las primeras historias publicadas en Argentina, como la de De Ajuria, el cine era no solo el nuevo conquistador, sino el espejo que permitiría ver los paisajes añorados de un mundo conmocionado por migraciones, guerras y movimientos de poblaciones. Cuatro décadas después, Jorge Miguel Couselo, en *Historia del cine argentino* (1984), lo describía como "espejo" de la realidad social. Desde la historia y crítica literaria, Andrés Avellaneda emprendió un análisis de la censura, principalmente como discurso, en el campo de la cultura (dispositivo que afectó

---

según Traversa, actualmente encuentra una expresión que ha renovado sus temas en las series de Netflix, con una alteración de la temporalidad y del goce a partir de la posibilidad de ver en continuidad los capítulos, sin la espera obligada de la TV tradicional.

específicamente al cine) en *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983* (1986). En ese momento, el INC dejó de depender del Ministerio de Educación para vincularse a la Secretaría de Cultura de la Nación. Sin embargo, no sería sino hasta comienzos de los 90 cuando, desde la historiografía, comenzaron a producirse nuevamente investigaciones específicas acerca de la cinematografía argentina.

Casi diez años después desde el Fondo Nacional de las Artes, se publicaron una serie de compilaciones con ensayos y artículos de los integrantes del grupo CINEMA dirigido por España.[13] Estos trabajos fueron unos de los primeros modos de reinstitucionalización del campo, aunque ya habían existido otras publicaciones como las de Couselo, en universidades como la de Cuyo y experiencias como la de la Universidad Nacional del Litoral, lo cual muestra que la distinción entre producción preacadémica o académica es lábil y en algunos casos puede invisibilizar prácticas anteriores. España, de formación en Letras, fue profesor universitario y produjo un trabajo de archivo e inventario en el Museo Municipal del Cine y la Cinemateca Argentina. Entre otras características metodológicas, se encuentra también la contrastación con otras versiones historiográficas, tanto de las producidas en Argentina como las escritas en el extranjero (*Contemporary Argentine Cinema*, 1992, David William Foster o "Argentina, 1955-1976: The Film Industry and Its Margins", 1987, de Ana López).

Se trata de una versión positivista, con indicios de "historia especular", aunque no totalmente asimilable a esta categoría, en la medida en que también circulan herramientas de semiología y la ensayística tiende a diseminarse en diferentes escrituras y firmas.[14] En este proyecto todavía la

13. España fue crítico en *La Nación*, profesor de "Análisis de películas y críticas cinematográficas" y "Cine latinoamericano y argentino" en la Facultad de Filosofía y Letras, director artístico del Festival de Cine de Mar del Plata (2001-2002) y delegado argentino del Festival de Cine de San Sebastián.

14. Desde una perspectiva general, las historias se clasificaron en a) especulares: cronológicas, lineales y acumulativas; b) cartográficas: identifican problemas; c) diagramáticas: según narrativas y lógica de relaciones no mediatizada por la noción de causalidad. Dentro de esta última se ubicaría Deleuze, puesto que no produciría una continuidad causal, sino una articulación del par virtual/actual, expresando una lógica no cronológica (Zunzunegui y Talens, 1998). Sin embargo, esta apreciación es un tanto reductiva,

expresión "estudios de o sobre cine" no circula como tal, pero es posible delimitar este momento como la institucionalización de la línea historiográfica. Sobre todo, en lo que respecta al programa de investigación, se destacan no solo los numerosos artículos de España y el inventario de la producción, sino también los resultados publicados en las compilaciones, a partir de las producciones del grupo CINEMA.

Los períodos y corpus de películas que abarcan estos estudios dejan fuera otra parte de la cinematografía, sobre la cual se volvería benjamínamente desplazando el ángulo de visión, más adelante. La obra, editada con una importante reproducción de fotogramas, afiches de películas y primeros planos, está divida en tres períodos cuya cronología no se corresponde con el orden en que se publicaron los diferentes volúmenes.[15] En ellos se registran la fundación del INC (luego INCAA), la formación de gremios, festivales internacionales y de la crítica cinematográfica. Pero también se pone nombre a tendencias estéticas, la experimentación y el cine de autor, hasta los debates que se sucedieron dentro del proyecto de la industria: el cine militante, la censura y el cine triunfalista de la dictadura.

El primer volumen de esta colección, *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, si bien, cronológicamente, en cuanto a la historia del cine, es el último de la colección, era el primero que se publicaba y antecede en diez años a los siguientes volúmenes. La investigación comienza, así, desde el pasado reciente, así como desde una mirada sobre un cine de memoria, concepto que, por otro lado, ha sido cuestionado según la cinematografía a la que se aplique por Getino (1984: 97, 2005: 47), quien distinguía entre "cine de memoria" y "cine del recuerdo". En la introducción, España (1994b: 11) expresaba los supuestos que guiaron el proyecto

---

ya que el texto de Deleuze no se reduce a una historia del cine, se trata de una filosofía de la memoria.

15. En 1994 se publica el primer volumen: *Cine argentino en democracia, 1983/1993.* Luego los dos volúmenes de *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956* (2000) y de *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983* (2004-2005). En la introducción de *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, se aseguraba que cubría una ausencia desde Di Núbila. Aunque ya había varios textos, algunos publicados en la UNL. España (2004) indicaba que la obra fue planificada antes de la crisis de 2001 y el FNA decidió concluirla, señalando que se ocupa del fenómeno más traumático de la historia del cine nacional, según el autor, la fractura de la industria clásica.

de investigación, aunque luego cada ensayo presenta autonomía, y la idea de que las películas eran "reflejo de su tiempo" y espejo que no solo está en la pantalla retratando la vida social y política, sino en los espectadores.

Se presentaba así una perspectiva doblemente especular, en cuanto esta historia reflejaba el transcurrir del cine, que, a su vez, era entendido como espejo, como un registro completo de la vida.[16] Pero también, en otro nivel, como "embajador cultural" del período democrático que había recomenzado en 1983. Luego, en el mismo discurso de España, se filtran dispositivos y conceptos como el de simulacro y las otras escrituras se separan de esta versión, y presentan rasgos ensayísticos,[17] sobre todo, desde un concepto muy poco positivista como el de alegoría. En este nuevo período, la "revisión del pasado inmediato" (España, 1994b: 20) se consideraba recurrente en la producción, donde uno de los tópicos fue la recuperación de la memoria de la Guerra de las Malvinas, con películas como *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) y *Malvinas, historia de traiciones* (1984, Jorge Denti). Otra de las películas abordadas era la de mayor reconocimiento del período, *La historia oficial*[18] que a partir de la obtención de un Oscar ese mismo año pasó a ser una de las producciones de mayor difusión internacional del cine argentino.

16. No es la misma perspectiva especular cuando España (1994b: 18) introduce el concepto de "simulacro" y "simulación" y desde ahí el de "alegoría pura", al referirse a una parte de la filmografía de la dictadura.

17. Estos rasgos, si no coinciden totalmente con el ensayo en sentido adorniano, sí presentan, como en el texto de Oubiña (1994), algunas de sus características: asistematicidad, no definición de los conceptos (como el de memoria), no reductibilidad que delinea en torno al exilio en películas que no constituyen un canon. La escritura de Oubiña continúa una forma ensayística, entre la crítica, la historiografía y el ensayo filosófico.

18. "No sabemos si *La historia oficial* lo agotó, pero el tema de los hijos de los desaparecidos y su destino incierto, figurado o real, no tiene muchos ejemplos así de imponentes en la pantalla argentina. En ese cine de revisión del pasado anterior, tampoco fue habitual ubicar la acción en el *misterioso y patético mundo* [¡!] de los detenidos-desaparecidos durante su etapa de prisioneros. Lo hacen *Sur* (1988), de Fernando Solanas, y *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera" (España, 1994: 30, cursivas mías). Puenzo participa luego en uno de los proyectos más ambiciosos de documental, la serie *Broken Silence* (2004), con testimonios de víctimas de la *Shoah* tomados del archivo de Steven Spielberg. Ver *Algunos que vivieron* (Puenzo, 2002).

El texto de Kriger (1994), quien ha publicado diversos artículos, compilaciones y revisado la historiografía de Di Núbila en su tesis doctoral,[19] está dedicado exclusivamente a la "recuperación del pasado". Algunos géneros, como el policial, eran abordados como formas alegóricas y el análisis se centraba en películas como *En retirada* y *La búsqueda* (Juan Carlos Desanzo, 1984, 1985). El análisis de la alegoría, la metáfora y la metonimia era análogo a los estudios del campo literario con trabajos como los de Sarlo, en "Política, ideología y figuración literaria" (en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, 1987), de amplia circulación a la hora de hacer un balance sobre la cultura, principalmente urbana, durante la dictadura. La indagación se enfocaba en formas no realistas de representación. Esta estética se consideraba de algún modo liminal y permeable al período anterior, mientras que aquello que se llamaba "exposición de lo real" sería característica del democrático. Una interpretación *a posteriori*, de lectura alegórica y del devenir alegoría de producciones culturales que funcionó también así desde el campo literario.

El otro referente de estos textos es el discurso jurídico. La creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) y el informe *Nunca Más* (1983), así como el proceso judicial de 1985, interrumpido un año después, instalaron en un sector de la sociedad –mayormente de clase media, urbano, letrado y de Buenos Aires, porque en las provincias el juicio a veces solo llegó como noticia del diario y no se habría emitido por televisión (Feld, 2004), aunque existieron otras prácticas de resistencia y memoria– la necesidad del esclarecimiento de la violación de los derechos humanos, así como la teoría de "los dos demonios". En este contexto, se estrenan *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. Con respecto a ese momento, Kriger (1994: 60) señalaba que el cine no solo entendido como discurso artístico, sino social, ante la imposibilidad

19. Kriger afirmaba que Di Núbila comparaba la utilización del cine como herramienta de propaganda de los totalitarismos europeos con el peronismo. La hipótesis de Di Núbila está en correlación con la interpretación de la historia del cine europeo, incluso en la filosofía del cine de Deleuze. Mientras que Kriger (2009) afirmó la imposibilidad de plantear una equiparación lineal y excluyente con los regímenes autoritarios europeos, así como la inexistencia de una política cultural en las artes precisa, coherente o normativa, aunque existieron preferencias y censuras.

de nombrar lo sucedido "hizo que los desaparecidos aparecieran en las pantallas, produjo obras que abordan el problema desde diferentes estrategias narrativas y concepciones ideológicas".

El discurso sobre la desaparición, las palabras y las imágenes que rodean o, a veces, pretenden obturar una ausencia y un vacío no son, sin embargo, evidentemente asimilables a un tópico cinematográfico, y, aunque en este texto no se indagara acerca de sus modos e (im)posibilidades o dificultades de narración o (re)presentación, se situaban en el contexto de las prácticas de memoria social y colectiva, a partir de la alusión al trabajo de la Conadep, que exceden el espacio de la pantalla del cine. Los caminos del problema de la representación no estaban transitados todavía, aunque se asignara una cierta performatividad a las imágenes en cuanto a la mostración de lo imposibilitado de circulación social, aunque el tabú transgredido en algunas de estas películas no se mencionaba. Se enunciaban otros dos problemas a la hora de pensar el momento en que el cine "recupera la memoria" (Kriger, 1994: 60), que se articulan, por un lado, a partir de la cuestión del proyecto económico en películas como *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), retrato de la "patria financiera". Por otro lado, la guerra de Malvinas y también una de las pocas películas que salió del paisaje urbano de Buenos Aires para narrar la situación en una provincia: *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988).[20]

El análisis de Kriger basaba la "recuperación de la memoria" principalmente en la temática no solo expresa, sino velada de las películas. Aunque la no especificación del concepto de memoria permitía la inclusión de producciones que hoy probablemente ya no entrarían en un corpus dedicado a esta temática. Kriger tomaba como antecedentes la escuela documental cubana y el Cine-Liberación con *La hora…* considerada

20. Coproducida por una cooperativa jujeña y una productora londinense, era excepcional teniendo en cuenta que en ese período la producción tendería a centrarse en Buenos Aires, mientras que la construcción de un discurso de la memoria tendía a dirigirse a la clase media urbana letrada y a una difusa sociedad civil. En la compilación de España se analizan películas como *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), *Gerónima* (Tosso, 1986) o *La deuda interna*, a través de tópicos como la polaridad ciudad/campo o con una cierta idealización de "los hombres del interior" (Fabbro, 1994: 206). Pero no se estudia el impacto del cine en zonas rurales y no industrializadas.

pieza modélica del cine político. Sin embargo, a diferencia del cine de las vanguardias, el del decenio 1983-1993 se consideraba construido bajo la preeminencia de un "punto de vista tolerante del enunciador" y donde se trocaría la oposición peronismo-antiperonismo por la díada democracia versus dictadura. Sin embargo, estos esquemas binarios, que atraviesan toda la construcción de un imaginario político y cultural (civilización/barbarie; peronismo/antiperonismo; kirchnerismo/antikirchnerismo…), probablemente no dan cuenta de la multiplicidad del cine de las vanguardias y el documental entre los 60 y 70, donde no toda la producción, como en el caso de Gleyzer y el Cine de la Base o el de Prelorán, era peronista o revolucionaria.[21] Así como no todos los movimientos de vanguardia se incluyen dentro de estas versiones del cine militante, como en el caso del experimental en sus distintas versiones, algunas recuperadas en el marco del feminismo urbano.

El otro tópico donde se enunciaba la "recuperación de la historia", aludiendo al pasado reciente, era el exilio y sus distintas dimensiones (Oubiña, 1994). No solo desde el afuera, sino también desde la extrañeza de un exilio interior, en donde "exilio" nombraría una experiencia en un país preso en sí mismo, una forma de alteridad, más que un cambio de residencia. Desde el comienzo del ensayo, se afirmaba que todo el cine argentino posterior a 1983 se encontraba marcado por las secuelas de la dictadura en el cuerpo social de un país exiliado "alejado de sí mismo" (Oubiña, 1994: 69). La escritura y filmografía sobre la experiencia exiliar que comenzaba a producirse guía el análisis de Oubiña a partir de películas como *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989), donde esta situación es vivida no solo como persistencia de la memoria, sino como un habitar melancólico o vista en otras películas como permanencia alienada, o insilio. Se trataba de una experiencia que había transformado no solo la narración, sino también la producción de realizadores como Solanas. A diferencia del cine que produce entre los 60 y los 70, *El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1987) (ficciones oníricas, vistas como alegorías

21. Con respecto al término "vanguardia", utilizado para analizar estas producciones, Gleyzer no se habría identificado con esta terminología, sino que, según algunos testimonios, afirmaba que el Cine de la Base era "cine documental" (Ríos, 1985: 35).

y muy diferentes a los documentales del Cine Liberación) mostrarían el sentimiento del regreso como un volver no solo desde un afuera, sino como búsqueda de reconocimiento (Solanas y González, 1989). Oubiña cita una larga entrevista que hizo Horacio González a Solanas, pero en la forma ensayística que caracteriza a este texto no desarrolla cronológicamente, ni fecha el itinerario de los cineastas exiliados o de sus obras.

Aquí podrían considerarse en contrapunto la producción teórica de Getino, no con intención de completar los textos de Kriger y Oubiña, sino porque se pronunciaba sobre la cuestión de la memoria desde la forma del ensayo testimonial hasta sus investigaciones posteriores. En su exilio en Perú, además de trabajar en una serie de documentales producidos por la Universidad Católica, escribió ensayos, notas y artículos, actividad que continúa durante su estadía en México. Habría sido quien más difundió la experiencia del Cine Liberación en entrevistas y libros en los años siguientes (Mestman, 2004).[22] Cuando regresa, pasa fugazmente por el INCAA y más tarde sería nuevamente funcionario durante el menemismo, hasta que presentó su renuncia. Había publicado *Notas sobre cine argentino y latinoamericano* (1984), todavía en México, donde se destaca "Memoria popular y cine".[23] El texto describía la existencia de un cine latinoamericano como portavoz o expresión de una "memoria popular". Se afirmaba entonces que las películas realizadas por los integrantes del Cine Liberación (Solanas, Getino, Vallejo, Cedrón) y otras, como *La Patagonia rebelde*, eran ejemplos de una corriente latinoamericana, junto con la mayor parte de

22. De vuelta en Argentina comienza las investigaciones sobre industrias culturales, espacio audiovisual y periodizaciones, a partir de cambios políticos y de su trayectoria. Publica varios libros, *Cine* en *Latinoamérica: Economía y nuevas tecnologías audiovisuales* (1988), *Cine y dependencia* (1990), *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas* (1996), *La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano* (1996), *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados* (1998), *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (1998 y 2º edición en 2005). El concepto de "industria cultural" se utiliza en un sentido donde prima la praxis política o los proyectos de integración del mercado audiovisual latinoamericano, no el análisis social crítico de los frankurtianos.

23. Publicado originalmente en Bolivia en el primer número de la revista *Film/Historia*, 1978, con algunas modificaciones y como "Memoria y cine", se volvió a publicar en 2006 en la colección Breviarios de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

las películas cubanas, los films del "cinema novo", la joven cinematografía mexicana, chilena, boliviana y peruana. La expresión de la memoria no era una variante entre otras, como ocurría en el caso de las cinematografías de las naciones dominantes, sino la "columna vertebral" (Getino, 1984: 97).

De este modo, se destacaba un corpus entendido no solo como expresión cinematográfica, sino como testimonio. Un concepto de memoria evidentemente más amplio y épico que el que circulaba en los estudios de cine durante los 90, cuando este problema está situado en la memoria de los hechos recientes de la dictadura, en términos de "recuperación" y "reconstrucción" del pasado, incluso en lo que podría considerarse como una tecnología de la memoria, que se oponía a la política del olvido impuesta por el menemismo. Más adelante, consideró que la cinematografía posdictatorial, con *La historia oficial* o *La noche de los lápices*, no podía verse como cine de memoria, sino de recuerdos. Al diferenciar el recuerdo de la memoria, Getino (2005) mencionaba a Resnais y afirmaba que este es apenas un estado, mientras que la memoria implicaría un acto de toma de conciencia crítica que suponía un desarrollo que podía entrar en colisión con una parte de "una sociedad inclinada hacia el olvido".[24]

Este concepto de cine de memoria pretendía afirmarse desde una larga épica de opresión que comenzaba desde la conquista española y un cine de memoria, que equivalía a decir un cine latinoamericano, con películas como *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, 1968),[25] como ejemplo de una "memoria liberadora", frente a una "dominadora"

24. *Camila*, *La historia oficial*, *Darse cuenta* o *Los chicos de la guerra* respondían, según Getino (2005: 47), a la "reivindicación del gesto subjetivo", mientras que *Los hijos de Fierro*, en su perspectiva, mantenía las ideas de descolonización y desmitificación. Otras películas eran no solo las ligadas a la "memoria emotiva", *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), o la excepción a la producción centralizada, *La deuda interna*, sino las cinematografías de Carlos Sorín, Alejandro Agresti, Jorge Polaco, Hugo Santiago, Edgardo Cozarinsky, Raúl Beceyro, Narcisa Hirsch. También se destacaba la labor del "cine testimonial", de Céspedes y Guarini.

25. Saderman regresó en 1972, trabajó en la UNLP, luego se trasladó a Venezuela. *Hombres de mal tiempo*, realizado desde el ICAIC, fue uno de los primeros documentales donde se aplicó la solarización de la imagen, técnica que utiliza luz para velar en parte el negativo. Según Burton (1990), en este trabajo persistían las limitaciones ideológicas y artísticas de la antigua modalidad de dirección.

o “seudomemoria”. De este modo, en una perspectiva épico-testimonial, se afirmaba una diferencia entre los conceptos de memoria (liberadora) de historia (dominadora) y Getino (2005: 94) consideraba que durante la posdictadura “más que una revisión crítica de su memoria se buscaba construir, casi religiosamente, un imaginario de su propia existencia, distanciado de ella y cercano más a la ensoñación que a lo real-cotidiano”. Esta diferenciación en el concepto de memoria del de historia no está presente en los artículos que se recopilan en *Cine, cultura y descolonización*, sino que sería una elaboración posterior de Getino durante el exilio.

Retomando la compilación de España, si memoria y género son los conceptos que diagraman una configuración posible del campo de los estudios de cine al mismo tiempo que, en otro nivel, permiten mostrar el despliegue del cine como una tecnología de la memoria y del género cuando se produce una diferencia con respecto a las escrituras anteriores en un nuevo umbral, dentro de este trabajo la cuestión del género está principalmente dedicada a reseñar la producción de algunas realizadoras y la visibilidad homoerótica. Es decir que no se ponen en juego herramientas de análisis específicas ni se produce el cuestionamiento del modelo masculino que investía a algunas versiones de la épica latinoamericanista y su iconografía, aunque se incluyen aquellas películas que abordaban temas “antes urticantes para el cine argentino e imposibles de tocar con naturalidad en tiempos de censura: la homosexualidad masculina y femenina” (España, 1994b: 39).[26]

Hasta mediados del siglo XX, no hubo directoras con trayectoria reconocida, solo guionistas, actrices (algunas desempeñando ambas funciones, descalabrando el idioma como “nuestra Cervanta”, según María Elena Walsh, Niní Marshall), vestuaristas, maquilladoras, cortadoras de negativo, *script girls*. Bemberg fue la excepción, ya que recién a partir de 2000 se registra el ingreso continuado de mujeres a la producción de

26. España incluye películas como *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), *Dios los cría* (Fernando Ayala, 1991), entre otras como la experimental *Color escondido* (Raúl de la Torre, 1988), mientras que el lesbianismo era considerado, según España, un asunto tabú y expuesto generalmente en películas carcelarias como *Atrapadas* (Anibal di Salvo, 1984) o *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986), incluso la menos realista *Yo, la peor de todas*, incluida en este corpus, también muestra una situación de encierro.

largometrajes. A esta falta en el comienzo (con excepciones como Emilia Saleny, María B. De Celestini) se suma que existieron además films como *Blanco y negro* (1920), atribuido a Francisco Defilippis Novoa que habría sido dirigido por Elena Sansinena (Bettendorf y Pérez Rial, 2014). Aunque excluidas de la dirección y la producción, las mujeres fueron las consumidoras, sobre todo, de géneros como el melodrama.

A comienzo de los 90, la investigación cinematográfica empezaba a preguntarse por problemas de representación y de la producción de colectivos, tradicionalmente marginados de los medios de producción, distribución y consumo.[27] Comienza a atribuírseles autoría a María Luisa Bemberg, Jeanine Meerapfel, Lita Stantic y Mercedes Frutos, antecedidas por cinco escasas precursoras: María Herminia Avellaneda, Paulina Fernández Jurado (también periodista y directora de *Gente de Cine*, Cinemateca Argentina y Centro de Investigaciones de la Historia del Cine), Vlasta Lah, Eva Landeck y Clara Zappettini.

Los análisis se centraban así en la compilación de España, antes que en cuestiones de género o en lo que las imágenes producen respecto a este o en la autocrítica de una sociedad cómplice de la dictadura, en la categoría de "cine de autor", así como en el tropo literario y cinematográfico del viaje, "por la historia", como en *Camila* (Bemberg, 1984), que en otros contextos fue vista como alegoría de la dictadura a través de la restauración rosista,[28] así como *Un muro de silencio* fue vista como "reconstrucción del pasado reciente". También como "viaje a la sabiduría" en *Yo, la peor de todas*

27. Si en la narrativa de Puig el cine entra en voces y vidas de personajes femeninos, la de Roberto Arlt mostraba una visión misógina de mujeres embobadas por un cine "deliberadamente ñoño y depravado", que no solo fomentaría la masturbación como la única finalidad de la existencia, sino "el automóvil [norte]americano, la cancha de tennis [norte]americana, una radio con mueble [norte]americano y un chalé standard [norte]americano, con heladera eléctrica también [norte]americana. De manera que cualquier mecanógrafa, en vez de agremiarse para defender sus derechos, pensaba en engatusar con artes de vampiresa a un cretino adinerado que la pavoneara en una *voiturette*" (Arlt, 2000: 28).

28. Tulio Halperín Donghi afirmaba que estas interpretaciones anacrónicas del rosismo en el teatro con *La mala sangre,* de Griselda Gambaro (1982) o en *Camila,* de Bemberg, reforzaban la analogía entre el pasado reciente y el "intemporal paradigma" de la Tiranía (Halperin Dongui, 1987). La misma interpretación es retomada por Getino (2005), a pesar de que el peronismo haría otra interpretación de Rosas.

(Bemberg, 1990), o incluso forzado al exilio en *La amiga*, donde Cipe Linkowski encarnaba a *Antígona* –personaje trágico emblemático no solo del rol de las mujeres en el movimiento de derechos humanos, sino también en una perspectiva generizada en la producción teórica sobre la memoria. Si bien se identificaba "una mirada diferente" en este cine de realizadoras, todavía no se analizan las diferencias entre las nociones de género, ni las del uso de este concepto. Todas las directoras eran vistas, por extensión, como una suerte de sores Juanas transgresoras, en un momento y un espacio de producción que seguía siendo principalmente de varones (Goity, 1994).

Dentro de esta publicación del equipo CINEMA, no se definía prácticamente un cine de memoria, no existe mayor distinción en los ensayos entre memoria e historia ni entre género y diferencia sexual. Tampoco se indaga demasiado sobre las diferentes dimensiones narrativas, como pueden ser el modo más evidente de los *flashbacks* o distintos tipos de montajes, puestas en escena o sonsignos mnémicos. Aunque es posible encontrar algunos conceptos como el de alegoría y alegoría pura, que producen herramientas de análisis y percepción. La memoria era entendida con un contenido específico referido a la última dictadura militar, como aquello de lo que hay recuerdo antes que como un concepto de análisis o dispositivo cinematográfico productor de afectos y perceptos en el presente, es decir, era una forma de "recuperación", "reconstrucción" y "esclarecimiento" del pasado, en algunos casos como si se despertara de una amnesia o pérdida de conciencia ("el cine recupera la memoria") en la que la cinematografía lograría mostrar algo que a nivel social no era posible articular como memoria social y colectiva. Podría decirse que el cine funcionaba como una tecnología de la memoria con efectos en el discurso historiográfico. Por otro lado, muchas de las herramientas de análisis responden a los mismos conceptos de la crítica literaria, sobre todo, a partir del de alegoría de Benjamin. Finalmente, habría que decir que en la compilación de España no existen trabajos dedicados específicamente al documental, que se incluye muchas veces entre películas de ficción, excepto en el artículo "Cine testimonial" (Manetti, 1994). *La República perdida I* y *II* (Miguel Pérez, 1983 y 1985) era considerado el testimonio más importante hasta entonces. Con guion de Luis Gregorich y Pérez y textos de María Elena Walsh, el díptico tuvo circulación a nivel

educativo, mostrando entrevistas a familiares, o a exdetenidos, como Pablo Díaz, en cuyo testimonio se basan el libro (Seoane y Ruiz Núñez, 1986) y la película *La noche de los lápices*. Era un material esporádicamente visto a mediados de los 80 en algunas escuelas de nivel secundario, por iniciativas aisladas, no porque entrara necesariamente como contenido curricular en los programas. Así, en asignaturas como Formación Cívica y Ciudadana (luego Formación Ética, desde las leyes de reforma educativa de los 90), el film suplía una falta, no era un tema que solía abordarse en los programas de dicha asignatura u otras, ni tampoco figuraba en los libros de texto, aunque estos estuvieran llenos de marcas de la represión. La película, con un monumental trabajo de montaje de material de archivo guiado por una "voz de Dios", comienza advirtiendo:

> La Argentina está convirtiéndose en un país sin memoria. La destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces, por motivos políticos, a veces, por simple desidia y abandono. Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y de nuestra historia.

La República perdida, "gestado por el radicalismo para su campaña" aunque "honesto en su factura" (España, 1994b: 20), y aunque Pérez no fuera radical, por primera vez ponía en circulación imágenes de impacto en espacios educativos. El montaje no incluía solo noticieros, sino también las fotografías extraídas por Víctor Basterra de la ESMA, las cuales se ven intermitentemente entre testimonios, pero sin contextualizarlas. Aunque varias veces mencionado en la compilación de España, el documental no es analizado desde sus recursos narrativos o modos de representación que construyen el montaje expositivo de imágenes que visibilizaban espacios, testimonios y cuerpos de las víctimas. Aunque en el texto de Manetti hay herramientas de análisis como la clasificación en expositivo, observador, reflexivo, interactivo, no habría existido en ese momento un análisis específico del documental o los problemas de la representación, sino que se menciona dentro de diferentes corpus de películas de ficción. En todo caso, esta falta caracteriza a la mayoría de las "historias nacionales" o "universales" del cine en esos años.

Con la diferencia de que los estudios de documental no estaban aquí tan difundidos hacia mediados de los 90, había pocas traducciones y escaso material. Por lo cual, si se considera una historia que recién se está escribiendo (el cine de la democracia, término por entonces afirmado por sobre diferencias partidarias o alcances en cuanto a la democratización o el concepto mismo de democracia y donde prevalece la teoría de los dos demonios), el libro, en varios capítulos, sobre todo en el de Manetti, incluye los primeros registros de películas documentales, sin constituir un corpus delimitado. Habría que tener en cuenta también que la idea del documental como comunidad de practicantes diferenciada a comienzos de los 90 recién está en formación con una producción medianamente continua. Por último, el libro de España no está organizado en torno de modos o territorios de representación, sino a través de tópicos o ejes temáticos, lo que habría dificultado trabajar los documentales diferenciados de ficciones,[29] más allá de que, aunque cada vez se publican más trabajos específicos, estas categorías de ficción o documental también suelen ser lábiles.

2.1. Aproximaciones críticas al cine de la dictadura

Otra línea de investigación corresponde a *Cine argentino: la otra historia*, de Sergio Wolf (1994a).[30] La última parte de esta compilación,[31]

29. Algunas de estas observaciones acerca de historia del documental las propuso el investigador Pablo Piedras en una lectura de este capítulo.

30. Wolf también publicó, entre otros textos, *Cine/literatura. Ritos de pasaje* (2001) y *Nuevo cine argentino. Temas autores y estilos de una renovación* (2002), *La escena documental* (2018). Fue codirector de la revista *Film*, coguionista de *Zapada* y *La felicidad (un día de campo)* (Raúl Perrone, 1998-1999), codirector de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), director de *El color que cayó del cielo* (2014), *Viviré de tu recuerdo* (2018). También se desempeñó como director del Bafici.

31. Los artículos se dedican a directores (Carlos Schliper, Hugo Christensen, Hugo del Carril, Armando Bo, Hugo Santiago, Leonardo Favio y Adolfo Aristarain), a géneros como el melodrama y el policial. También se trabajan los cruces con la literatura, la historieta y la publicidad, espacio de trabajo de muchos de los directores, entre ellos Solanas. Revisto irónicamente en una película como *Mosaico: la vida de una modelo*

"Fenómenos", incluía "El Cine del Proceso. Estética de la muerte". Aunque no se abordara el problema de un cine de memoria o de recuerdo, se trata de la producción realizada durante y no sobre la dictadura. En este sentido, si se considera que el concepto de memoria puede ser más amplio que el de una linealidad cronológica, historiográfica o archivística, es posible pensar hasta qué punto gran parte del que se produce en ese momento no se vuelve un cine de olvido, no solo respecto de una memoria del cine inmediatamente anterior, sino de una memoria del futuro, en términos deleuzianos, que intenta obturar una falta, impedir un devenir. A partir del corpus de películas, Wolf iba más allá de la producción supuestamente prestigiosa, con lo cual pretendía separarse de aquellas investigaciones solo dedicadas al "cine serio", de alegorías o formas veladas, en géneros como el policial. Siguiendo a Pierre Sorlin, se proponía una hipótesis a partir de la diferenciación entre discursos explícitos (temas) e implícitos (puesta en escena) para una serie de películas que hasta ese momento habían sido, por infamia, baja calidad o falta de estética y ética, relegadas por la historiografía y la crítica.[32]

Wolf partía de la discusión sobre la existencia o no de un género que podría llamarse *cine de régimen* y, más precisamente, *del Proceso*.[33] Lo que señalaba es que para afirmar este género no era necesario que todos los films reprodujeran tópicos del gobierno de turno, bastaba con que una zona amplia lo hiciera o dejara "leer las circunstancias de gestación" (¿condiciones de producción?). El discurso de la dictadura habría sido absorbido en un cúmulo de pautas y produjo diferentes respuestas, ya sea reproduciendo

---

(Néstor Paternosto, 1968), film experimental, que, sin embargo, no fue bien visto por los vanguardistas de "La noche de las cámaras despiertas".

32. No solo proponía una hipótesis para revisar el cine de la dictadura, sino aquel que por sus características de exageración llamaba "folletín salvaje", como el de Bo con Isabel Sarli, considerado "fuera de la estética" por la crítica de los 60, reivindicado por los críticos de los 70, quienes izaron la figura de Bo a un "estandarte señero" de lucha contra el ente controlador y la censura (Wolf, 1994d: 80).

33. El título alude a la polémica película de Sergio Renan del Mundial de 1978: *La fiesta de todos*, de la cual el director renegaría. El título del artículo evocaba una polémica entre el realizador Raúl de la Torre y el periodista Daniel López, quien había señalado en otro texto: "La fiesta de todos, o de casi todos", que en la Argentina en ese período (1976-1981) cada institución militar "tuvo su film propio" (citado por Wolf, 1994a: 268).

ese discurso, criticándolo o ignorándolo. También se identificaban tópicos y alegorías como la muerte y la situación de encierro, en películas como *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (Martínez Suárez, 1976), *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976), *La parte del león*, *Tiempo de revancha* y *Los últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1978, 1981, 1982).

El exterminio de la diferencia, a partir de una nómina de valores binarios expresados en el uso del *nosotros,* que excluye a un *ellos* identificado como enemigo, sería otro índice narrativo. En este sentido, Wolf también recurría al citado artículo de Sarlo (1987), para afirmar que, contrariamente a la literatura, las películas del septenio, exceptuando a aquellas alegóricas, no operaron desde la ambigüedad, la pluralidad o ambivalencia, a diferencia de los discursos literarios. Esa suerte de frontera de demarcación entre un *nosotros* y un *ellos*, y donde habría que agregar un *ellas* o a quienes se feminiza, se produce en distintos géneros, desde la comedia picaresca hasta el semidocumental *La fiesta de todos* (Sergio Renan, 1978), imagen oficial del Mundial de 1978, en el que la voz en *off* anunciaba que solo había dos bandos: "los optimistas y los contras", que terminaba con un discurso moralizante de Félix Luna. El dispositivo, llamado *sistema de bandos*, operaba a partir de tres modos en relación con lo que difusamente Wolf llamaba el poder, aunque sería más preciso llamar dominación: 1) justificación del film y reproducción de discursos normativos (*Dos locos en el aire*, 1976 y *Brigada en acción*, 1977, "Palito" Ortega); 2) camuflaje de la justificación del film y del discurso (*Comandos azules*, 1979 y *Comandos azules en acción*, 1980, Emilio Vieyra); 3) evocación difusa para la justificación del film y del discurso del poder, en la saga de los *Superagentes*, que, a pesar del tono ligero, según Wolf, no terminaría de ocultar que la batalla entre los dos bandos "parapoliciales" está ceñida a la apropiación, ya sea de saberes, objetos o dinero, en la que fuerzas antagónicas impulsan la idea de que alguien o algo viene de afuera a quedarse con lo ajeno. Finalmente, se identifica la institución del clisé y la anécdota moralizante en otro tipo de producciones que van desde la comedia, el melodrama y la "deformación de la picaresca" que circuló durante esos años, y se extendió desde el cine a la televisión.

La reflexión se apoyaba en el análisis de Wölf Donner del Tercer Reich, donde señalaba que el cine en la Alemania de Hitler había operado no

solo desde la propaganda explícita, sino, sobre todo, a partir de la estrategia de Goebbels "cuanto menos se note, más efectivo será" (citado por Wolf, 1994a: 279). Así, los cambios en el sistema de representación de la filmografía nazi funcionaron con énfasis en la mostración de rituales, insistencia en la disponibilidad para el combate, trabajo sobre una tesis por película, un lenguaje que derivaba en culto lúgubre, metodología de valores binarios y desenlaces con moralejas, justificación del aislamiento y utilización de la metáfora quirúrgica de la alteridad como virus, todas estas modalidades representativas se vieron en el cine procesista (Wolf, 1994a). Así, a pesar de sus limitaciones y de cierta linealidad en el modo de exponer la relación entre representación y efecto o performatividad de las imágenes, el artículo planteó la hipótesis de un *cine procesista*, aunque no completamente homogéneo ni consecuente con el discurso de la dictadura, identificado a partir de las mismas categorías de análisis que se utilizaron en la crítica literaria y en la crítica de la cultura durante el nazismo, aunque Wolf establecía las diferencias con el primer modo discursivo (la literatura argentina), pero no con la experiencia del nacionalsocialismo.

Uno de los pocos trabajos que continuó con esta línea de investigación, si bien no a partir de la hipótesis de un cine de régimen, es el del crítico Fernando Varea, *El cine durante la dictadura militar* (2006). Varea (2006: 7) partía de las tesis de Marc Ferro, para quien "todos los films hablan de historia", así como del concepto de "contrahistoria" –aunque sin mencionar la diferencia fundamental que planteaba Ferro entre el cine como agente o como fuente de historia– y de las propuestas de Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001), para ir más allá de la metáfora del espejo o del cine como copia o reflejo de la realidad, la historia especular. La tarea del historiador estaría en "leer entre líneas" las imágenes como testimonios de "imagen mental o metafórica del yo o del otro" (Varea, 2006: 37). Sin especificar demasiado sobre este concepto de "imagen mental", que aludiría a un *yo* y a un *otro*, conceptos determinantes en lo que respecta al imaginario, al análisis del discurso y a la construcción de cualquier alteridad negativa, también se apelaba a la dimensión social del cine como síntoma o vehículo de las ideas políticas o morales de una época, que, al ser vistas

nuevamente, son percibidas como presente, aludiendo a la idea que desarrolla Serge Daney en *Cine, arte del presente* (2004).[34] Se describe un escenario: la situación política y social previa al golpe de 1976, el breve resurgimiento del cine durante el gobierno de Héctor Cámpora y el estreno unos meses antes del 24 de marzo de *Los chiflados dan el golpe* (Enrique Dawi, 1975), filmada en la ESMA, antes de convertirse en el campo de detención y tortura clandestino más grande de la Argentina.

Con respecto a la instauración de la represión previa a la dictadura, algunos de los trabajos más importantes de fines del siglo pasado fueron *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (Calveiro, 1998), así como *Los hechos armados. Argentina 1973-1976* (Marín, 1996). El primero, además de una investigación, presentaba una dimensión testimonial, aunque no narrada en primera persona, puesto que Calveiro fue detenida en el campo clandestino *Mansión Seré*, acerca del cual se produciría *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), basada en el testimonio de otro sobreviviente, Claudio Tamburrini. Calveiro proponía que habría sido el modelo económico de la última dictadura el que decretó que era necesario emprender una operación de "cirugía mayor" y los campos de concentración fueron los quirófanos donde se llevó a cabo. El libro de Marín (1996: 25) presentaba, por otro lado, una investigación cuantitativa con una serie de datos y estadísticas sobre la represión previa al golpe de 1976, llamada "etapa de acumulación primaria del genocidio".

Esta aproximación a testimonios y condiciones de producción de los campos de concentración no supone solo una digresión sobre el contexto político y social que permitiría entender las condiciones de producción del cine durante la dictadura, sino que podría considerarse esta postulación del concepto de campo como el referente de aquellos trabajos en los que se ha intentado analizar la espacialidad cinematográfica y la ubicación del cuerpo en el cuadro cinematográfico,[35] teniendo en cuenta

34. Compilación de textos de Serge Daney, de Emilio Bernini y Domin Choi basada en *La Rampa* (recopila los ensayos que Daney escribió para *Cahiers du Cinéma* entre 1970 y 1982) y *Cine diario* (*Ciné journal* reúne las notas que publicó de 1981 a 1986 en *Libération*).

35. El cuadro cinematográfico supone un espacio de disyunción conjuntiva del campo y el fuera de campo que se excluyen, pero el uno no tiene efecto sin el otro. La noción

la instauración del poder desaparecedor que lo somete a *nuda vida*. Paradójicamente, el campo de concentración se habría ido constituyendo como el *fuera de campo* de toda mostración del cuerpo en la cinematografía durante la dictadura militar. Puesto que a diferencia de un marco de guerra en donde existe la ruina, la huella materializada en la ciudad destruida y bombardeada, en el caso del proceso o genocidio reorganizador, el campo de detención es un espacio que no se construye públicamente, ni se visibiliza, aunque produzca efectos en el afuera. De ahí las diferencias entre el problema de la representación y lo que, a veces, fue llamado una "estética de la desaparición" y también de la historia que atraviesa el concepto de espectador. Es decir, aquello que actualmente la crítica ve en estas películas son indicios, signos, el *punctum*, que en su momento no eran simbolizados o no era posible que tal simbolización circulara socialmente o encontrara un marco perceptivo racionalizable, como si el fuera de campo se hubiera resignificado e identificado después y, en este sentido, los estudios sobre memoria, genocidio y la literatura testimonial –no solo la que se produjo en estos últimos años–, sino ya el *Nunca más* también tendrían una lectura decisiva en la historiografía, la teoría y la crítica cinematográficas. Del mismo modo, el cine se fue incluyendo en los trabajos sobre memoria y desaparición,[36] y la categoría de espectador, tradicionalmente identificada en la crítica cinematográfica feminista como masculina, se fue generizando desde el modo femenino. Aunque esta cinematografía no sea asimilable a aquello que Daney llamaba grandes escenografías políticas, la propaganda de Estado

---

de cuadro cinematográfico, según Comolli (2002a: 166), actúa como una fuerza de escritura y supone un deseo "escritura, es decir violencia, es el recorte del cuadro, fijo o móvil, sobre el movimiento de los cuerpos o de los objetos que lo recorren, entrando y saliendo de allí".

36. Se incluyeron no solo intervenciones en el espacio público como el *Siluetazo* (1983-1984), sino que se estableció una periodización basada en las políticas de la memoria a partir de la cual se identifican esquemáticamente dos formas de representación: 1) Basadas en la "teoría de los dos demonios": *La historia oficial* y *La noche de los lápices*, con algunas torsiones en *Sur* (1988), *El amor es una mujer gorda* (1989) y *Bajo otro sol* (1988); 2) las que ponen en cuestión el discurso oficial de la "reconciliación nacional": *La amiga*, *Las veredas de Saturno*, *La peste* y, sobre todo, *Un muro de silencio* (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010).

convertida en cuadro viviente, "las primeras manipulaciones de masas humanas" (citado por Deleuze, 1996a: 114), que realizaron el sueño cinematográfico mientras el horror lo penetraba todo. Pero, en estos casos, es posible retomar la idea de que "lo único que había que ver tras la imagen eran los campos de concentración, en los que los cuerpos no tenían más encadenamiento que el de los suplicios" (114).

En el caso del trabajo de Varea, no se trataba de las películas, sus temas o de postular un dispositivo de análisis fílmico, sino principalmente de definir las condiciones de producción a través de algunos de los documentos y textos oficiales, el marco legal de la producción cinematográfica, como las pautas del interventor del Instituto de Cinematografía para establecer qué películas recibirían apoyo económico y no censura.[37] Desde una breve descripción de documentos y leyes, como condiciones de facto que afectaron la producción, Varea clasifica en tres categorías: el cine serio (*¿Qué es el otoño?*, David Kohon, 1976; *Crecer de golpe*, Sergio Renan, 1976-1977, basada en *Alrededor de la jaula*, de Haroldo Conti; lo que Varea –2006: 57– llama atmósfera de irrealidad de estos films y del policial *La parte del León* es semejante a los otros análisis sobre el cine de la dictadura, a partir del concepto de alegoría); el cine de humor picaresco para adultos; el de "represión y violencia para todo público".[38] Por otro lado, se advertía la utilización de textos literarios para su adaptación, que invocaban al pasado como mito. O, como sucede con *Borges para millones* (Ricardo Wüllicher, 1977), uno de los pocos documentales de la época, que mostraba cómo el concepto de cultura era afín a la idea de una figura superior, aunque, de hecho, en la película se aludiera muy poco a su obra. El otro género de cine serio es el "drama testimonial", cuyo exponente paradigmático fueron títulos tan escandalosos como *Las*

37. Es decir, aquellas que "exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro" (Enrique Bitleston citado por Varea, 2006: 33).

38. Dedica también algunos capítulos a la censura y la utilización del cine como propaganda en *La fiesta de todos*, que llevaba como eslogan promocional una apelación directa a un espectador imaginario: "¡La primera película donde el protagonista es usted!" (citado en Varea, 2006: 78)

locas y *Los drogadictos* (1976-1979, Enrique Carreras). En el caso de esta última, el tono entre cómico y admonitorio llegaba a incluir una frase del papa Pablo VI advirtiendo a la juventud descarriada que la ley policial debía encausar. Estas fueron algunas de las películas que contaron con el aval oficial, así como *De cara al cielo* (1979, Enrique Dawi), del mismo director de *Los chiflados dan el golpe*. *De cara…* había resultado ganadora de un concurso organizado por el INC sobre "La campaña al desierto", donde se utilizaba, como se había hecho otras veces, la categoría de desierto que se construyó durante el siglo XIX[39] como propaganda de militarización del "Antiguo país del diablo". De igual modo, se produjo la exaltación de "grandes gestas militares" en un conjunto de cortometrajes que se exhibieron en cine y televisión con el título *La historia de la patria* (Horacio Casares, 1977).

El cine llamado de humor picaresco es otro de los géneros que aborda Varea. Sin embargo, no se analizan los modos en que el cuerpo femenino o feminizado era expuesto, aunque el relativo destape permitía a algunas de las vedets encarnar un rol, una performance, activos y avasallantes, como en el caso de Moria Casán, siempre construido desde un imaginario prostibular y, a veces, en el caso de películas como *A los cirujanos se les va la mano* (1980) pretendiendo humor a través de mostrar el posible abuso con anestesia. En este sentido, la visibilización y una pedagogía de la sexualidad eran construidos en términos de *vivos* o *giles* en un momento en que la experiencia del cuerpo, su mostración, estaban en tensión con el hecho de la desaparición de personas, recluidas al no espacio/tiempo del campo de detención. El ensañamiento con la sexualidad en la censura, sus diversos modos y, al mismo tiempo, la visibilidad picaresca a través

39. Documentales como *Propaganda negra (La propaganda de la dictadura)* (Rivero, 2006) y *El país del diablo* (Di Tella, 2007) muestran la "conquista del desierto" como figura tardía de la española, en la que los territorios indígenas eran demonizados y, al mismo tiempo, militarizados. El primero muestra también cómo el discurso militar construyó una memoria para justificar la violencia, a través del eslogan "Ganamos la paz" (refiriéndose al aniversario del golpe militar) u otro repetido con más frecuencia en la televisión: "Usted lo vivió, recuerde y compare". Así como se llegaría a grabar una canción que decía: "Uh, recuerda que depende de ti no volver hacia el pasado. Uh, recuerda que no hay nada peor que olvidar", que se difundía en la fecha de aniversario del Proceso de Reorganización Nacional.

de las películas llamadas *para adultos* fue una de las características de la época, oscilando entre la picardía (que hacía proliferar discursos y modos de representación de una sexualidad de modo binario, señalado en términos de *avivadas* o *giladas*) y la represión en la censura ante ciertos "desbordes". Es decir, aquel momento en que se permitía cierto destape o sexualización, sobre todo, del cuerpo femenino o feminizado y a través de discursos que apelaban a un doble sentido, era el mismo en que se instalaban la tortura y la desaparición. Doble violencia correlativa, aunque no sean equiparables: la imposición binaria de género y la desaparición. Los dos actores fetiches de estas películas incluso fueron censurados en la televisión. Olmedo había sido sancionado, en 1976, por la broma de anunciar su supuesto fallecimiento (o según otras fuentes, su "desaparición"),[40] hasta que tres meses después de ocurrido este episodio volvió a la TV con su personaje de Capitán Piluso.

Sin embargo, las películas que Varea describe más exhaustivamente, en cuanto a aquello que se mostraba o ponía al descubierto con más dureza la Argentina de la dictadura militar, no son aquellas para adultos (¿un soft-erotismo-tecnología del género devenido ya alegoría?)[41] o las "comedias pícaras", en las que las construcciones y relaciones de género se muestran atravesadas por un imaginario prostibular –que, con la actual circulación de imágenes televisivas y en la web, resulta ingenuo y candoroso sino en su apología de la humillación y la violación, al menos sí en cuanto a la visibilización del cuerpo– y sobre las que se han explayado críticos de cine, como Hugo Salas, sino aquellas que se consideraban destinadas al público infantil y familiar, donde ineludiblemente también se construyó una tecnología del género. Tecnología ya no basada en el

40. El documental televisivo *El nombre de la risa* (2008), vuelve a construir la figura de Olmedo como personaje carismático, a partir de su imagen de inmigrante pobre del interior que logra triunfar en la ciudad, aunque se impone la moraleja de su final trágico.

41. "Porno *soft*" lo llama Valdez (2005a), al referirse a películas como *Las muñecas hacen ¡pum!* Hugo Salas (2006), en ocasión del lanzamiento digital de las películas de Olmedo y Porcel, diferenció las "comedias pícaras", donde el vocabulario reafirma el pretendido humor y otras como las de Bo con Sarli, llamadas "pornografía ingenua", que se tomaban a la chacota los ambivalentes símbolos patrios, tal como muestra la imagen de Sarli, maestra de frontera izando una bandera en *El último amor en Tierra del Fuego* (1979).

imaginario prostibular, sino en una determinada pedagogía de la familia, el amor[42] y los roles sociales, en un género el "cine familiar". Varea, a diferencia de Wolf, no clasifica estas películas a partir del funcionamiento del "sistema de bandos", sino que tiene en cuenta autores y temas.

Antes de hacer un análisis de los contenidos de todo el material que enumera, Varea se centra en la relación entre directores y el oficialismo, el aval, la financiación, la no censura y la colaboración de algunos cuerpos del ejército o la policía que recibían ciertas películas. Cuando esto fue señalado, algunos de los directores alegaron que solo aspiraban a entretener a un público familiar.[43] La complicidad con el poder y la producción cinematográfica de la época es comparada nuevamente con la de algunos directores durante el nacionalsocialismo, en cuanto que "su fidelidad al nazismo podía ser medida por la confianza que el nazismo les dispensaba" (Alsina Thevenet, citado por Varea, 2006: 63). El *cine familiar* –calificado como "apto para todo público"– produjo dispositivos como las valoraciones *buenos* y *malos*, la moral y las buenas costumbres y la violencia que atraviesa este tipo de largometrajes. A veces, esta violencia era explícita, como en la saga de los superagentes, o encubría la represión a partir del encumbramiento de valores familiares que acatan las órdenes de una policía que se muestra como una institución muy lejana a la que, de hecho, actuaba en ese momento. Si bien Varea reconoce que en ciertos géneros del cine la polaridad *bueno/malo* es un dispositivo narrativo común, en el caso de la producción de la época está capturada coherentemente con el discurso oficial.

Por otro lado, Varea mencionaba la "cercanía a la realidad" en algunas películas, como *Los superagentes biónicos* (Mario Sábato, 1977), en la que la estancia donde transcurren los hechos tiene el mismo nombre que uno de los centros de detención clandestinos, "El Olimpo", lugar donde

42. *Los éxitos del amor* (Fernando Siro, 1978), *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979), *La playa del amor* (Adolfo Aristarain, 1979), *La discoteca del amor* (Adolfo Aristarain, 1980), *Las vacaciones del amor* (Fernando Siro, 1980).

43. Algunos de los mismos cantautores que eran oficialmente avalados y que el cine oficialista promocionaba (Palito Ortega, Camilo Sesto, Cacho Castaña) estarían también en algún momento en listas de la censura.

se mencionaba en la película un "sistema infalible para hacer hablar a los miedosos" (Varea, 2006: 67). Mientras que en las producciones que exaltaban valores familiares como *¡Qué linda es mi familia!* (Ortega, 1980), de Chango producciones, Varea observaba que el personaje de Don Luis se muestra defendiendo la tenencia de un hijo adoptivo, sobre el que su mujer lo recrimina en broma "por torturar", frente a un insensible padre biológico que viene a reclamarlo. Una interpretación que, como ha sido mencionado anteriormente, se produciría a través de las condiciones de reproducción social del conocimiento acerca de esos años, y donde las formas de institución de los lazos de familia se han transformado. Aunque en la cultura argentina, con sus mutaciones y diversidades incluidas, persiste como institución o como novela político-familiar, más allá de las familias concretas.

En estas películas que pretendían reflejar (al mismo tiempo que los producían, si se considera una dimensión performativa) los valores y costumbres de la clase media, de la juventud argentina y de la familia, a veces en tonos costumbristas o que se pretendían con "humor sano", jamás se mencionaban problemas sociales o las violaciones a la Constitución y a los derechos humanos. El único flanco, según Varea, de tímidas objeciones era la situación económica. Así, el cine habría desempeñado un rol determinado en la lógica binaria que atraviesa el discurso oficial de la época ante aquellos "indecisos" en el límite entre el nosotros ("argentinos") y los otros (subversivos, categoría imprecisa que aseguraba a la doctrina de la Seguridad Nacional la violencia contra el "enemigo interno", por momentos su feminización), a través de los modos tradicionales de circulación (salas de cine), pero también a través de la televisión.

El libro de Varea permitiría entonces ver a través de la recopilación de la producción, aunque no siempre de un análisis pormenorizado de esta –lo que suele llamarse dispositivos fílmicos o la puesta en escena– y de las documentaciones que muestran las condiciones de producción que afectaron al cine de la época, la complicidad de parte del sector con el régimen militar, así como identificar los dispositivos de *moralidad* y *buenas costumbres* que usaron al cine, paradójicamente al "apto para todo público", como instrumento cómplice del discurso oficial. Sin embargo, la investigación no se basaba en la idea de un cine de régimen, ni tampoco pretende adecuarse a las líneas de análisis que plantea en un comienzo,

en el sentido de proponer una tesis. Tampoco incluye el problema de las distintas recepciones que tuvieron estos films, en el contexto de lo que muchas veces se asimiló a una resimbolización o recepción desde la "cultura popular", aunque sin dimensionar las contradicciones de este caso ni qué se entiende por "cultura popular".[44]

Una investigación que también abordó el cine durante la dictadura militar en forma de tesis y desde las mismas películas que Wolf y Varea, pero que no llegó a publicarse como libro, fue el trabajo de Alicia Navia, *Análisis sociológico del cine en el proceso 1976-1983* (1999). Esta tesis presentaba indicios diferentes a los anteriores estudios, el cuerpo pasa a ser el lugar que articula la mirada y donde la inmovilidad como constante en la narrativa es vista como síntoma del congelamiento del cuerpo social, donde quedó instalada una instancia metafórica que trabaja la clausura y la detención:

> Cuerpos encerrados, asediados y mutilados en *Soñar…* y en *Los muchachos…*, pero también y, fundamentalmente, en *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, la película más trascendente del período. La mudez entendida como imposición del silencio no es sino la representación de la muerte y el Bengoa (Luppi) de *Tiempo…* no solo debe borrar su pasado para sobrevivir, sino que advierte que la "marca" sobre el cuerpo es la contraseña del "éxito". Cuerpos que se obstinan en saltar el cerco y buscar la aventura, como el publicista hastiado de

44. Oscar Landi (1992), siguiendo a Baudrillard, postulaba a la TV como espacio de mezcla de géneros, discursos, formatos, cuya estrategia, el reciclaje, no acepta límites convencionales. Ese mismo año, Sarlo sugería en una crítica que, de la enumeración de Landi, surgía un Olmedo sumergido en la deriva caótica orientada por medio de estrategias de sectores populares. Mientras que, para Sarlo (1992), esto se produce en el marco de una hipercodificación genérica que viene del teatro de revistas, antes había pasado por el circo y no es ni mejor ni peor que otras. Gonzalo Aguilar (2006) también menciona su aparición en la película *Bonanza*, señalando que lo que Landi detecta sería un "ingenio popular". Pero, antes que la genialidad de Olmedo, habría que preguntarse qué es lo que artistas o intelectuales hacen con eso que se supone popular, cómo proyectan una "fascinación por el cinismo" que parecería más un desplazamiento de la impotencia política durante los 90 que un efecto de las actitudes de Olmedo o Bonanza.

> *La conquista del paraíso* (Subiela, 1981). Y cuerpos presos de una vigilancia omnividente y, por tanto, invisible en *Últimos días de la víctima* (1982), también de Aristarain [...] Cuerpos encerrados y emblematizados por la obviedad de las jaulas del zoológico de *Crecer de golpe* (Renán, 1976), cuerpos exterminados desde adentro por una pesadilla de la que no se puede salir en *La nona* (Olivera, 1979), y cuerpos "detenidos" y confinados en su propia demencia en *La isla* (Doria, 1978), de tal modo, si Carreras en *Así es la vida*, de 1976 y en *Frutillas*, de 1979 cultivaba el borramiento de conflictos mistificando el pasado y enarbolando la bandera del orden familiar, en estos casos lo que aparece es la angustia por la detención del tiempo y la inmovilidad como síntoma narrativo del cuerpo, como congelamiento del cuerpo social. (Navia, 1999)

En estos trabajos se muestra, entonces, desde algunos tópicos, el análisis de los dispositivos morales, la complicidad, en cuanto a las condiciones de producción y los intentos de narrar, desde otras versiones, la situación de represión o aquello que, aunque no se dijera o narrara explícitamente, intervenía en la producción de películas. En el trabajo de Navia, la mirada percibe los cuerpos detenidos en la acción, pero también en el espacio y en el tiempo del film. Se producen, entonces, herramientas de análisis y perceptivas en lo que respecta a los "dispositivos morales" que avalaban la dictadura y que un cierto cine reproducía –no solo el destinado a adultos, sino "para todo público"– a partir de una determinada pedagogía sobre costumbres y valores. Sin embargo, como tecnología de género donde corporalidad y género son problematizados, cuestión que atravesaría ineludiblemente este tipo de filmografía, más allá de la cuestión problemática de la objetivización de ciertos cuerpos, y que parte aguas en los feminismos y estudios de género, no aparece analizada en toda la dimensión desde el problema de la representación y, sobre todo, del modo en que es construida la visibilización y el acceso al cuerpo femenino o feminizado y los valores familiares al mismo tiempo que la invisibilización de otro cuerpo, el cuerpo imposibilitado de mostración, negado desde el discurso como vivo o muerto:

el cuerpo desaparecido. En este sentido, el rol de una parte del cine de la época entraría en el marco de un plan de destrucción cultural, destrucción de una cultura (considerada como amenaza) que fue sustituida por otras construcciones simbólicas, mediáticas, imaginarias, de género, de "valores occidentales y cristianos", los cuales, si bien nunca definidos, se constituían en los soportes imaginarios de la construcción del enemigo interno y se adaptaban a los discursos oficiales.

2.2. Ensayos sociológico-políticos: cine, cultura popular y feminismo

Desde una perspectiva sociológica, pero con fines divulgativos o como ensayo, a fines del siglo XX, se publicaron *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Horacio González y Eduardo Rinesi, 1993, reeditado en 2016), *Luz, cámara… memoria. Una historia social del cine argentino* (Fernando Ferreira, 1995) y *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política* (Alberto Ciria, 1995). En los dos últimos, la cuestión de la cultura popular (en algunos momentos identificada con la cultura dominante) y del cine como documento histórico pretendía ampliar los dominios de la investigación historiográfica y política, a tono con vertientes como la nueva historia o las tesis de Ferro. Sin que en estos ensayos se aluda a Sorlin, que tuvo una cierta lectura en las versiones de la "otra historia". *Decorados…*, por otro lado, es un trabajo de ensayistas y entonces estudiantes de ciencias sociales, que, en muchos casos, no continuaron con investigaciones acerca de cine, en diálogo con vertientes de la filosofía contemporánea, como la teoría crítica (a partir del concepto de "industria cultural"), la filosofía de Deleuze, la cuestión del cine en la construcción de imaginarios sociales o, más ambiciosamente, como instancia rearticuladora del campo de investigación social.[45] Tam-

45. La cuestión de los imaginarios sociales en el cine fue abordada en este umbral por otro grupo de sociología dedicado al cine también como "lugar de la memoria", de las décadas de 1930 y 1940 (Mallimacci y Marrone, 1997).

bién se encuentran en esta compilación algunos de los primeros acercamientos ensayísticos entre cine y feminismo.

El prólogo está lejos de la metáfora del espejo del acontecer histórico: "lo que el cine ofrece no es otra cosa que la posibilidad de poner en juego, si no en crisis, los conocimientos organizados por los demás textos culturales y también por las demás artes" (González y Rinesi, 1993: 6). Si bien el trabajo pretendía inaugurar una historia social del cine, se advertía que no se trataba de un sistema de correspondencias fijo entre el plano simbólico (lenguajes e imágenes) y el de identidades sociales, o de responder a la pregunta por las relaciones entre conocimiento y praxis, sino advertir hasta qué punto "una de las principales cosas que los hombres *hacen* en sociedad es precisamente *conocer*" (6; las cursivas en el original).

El libro se proponía como ensayo social y crítica cinematográfica al mismo tiempo. Se entendía esta última como "un mixto de literatura periodística, artificios del hermeneuta áulico, unción del coleccionista e incógnita de los narradores" (González y Rinesi, 1993: 7). Mixtura que, a diferencia de figuras gigantescas como Sergei Eisenstein, en el Cono Sur se produjo con José Carlos Mariátegui, Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Nicolás Olivari y Deodoro Roca, para quienes el hecho cinematográfico era "como un privilegio sitial en el cual se abre simultáneamente una nueva cuestión estética, una nueva percepción social de la percepción y una nueva angulación para examinar la realidad social" (7).

Sin embargo, esta crítica no dejaba de relacionarse con una memoria política de las sociedades, aunque se planteaba más como un problema de dimensiones polifónicas que como una colectiva. Se ubicaba en el marco de una formación discursiva que comenzaría a llamarse "crítica cultural" y "teoría cultural", tanto en la universidad como en la producción de revistas y publicaciones especializadas, como fue *Punto de Vista*. En este espacio, se presentarían algunas aproximaciones a la llamada Escuela de Frankfurt, sobre todo, al pensamiento de Benjamin, a quien Sarlo dedicó varios ensayos (reunidos en *Siete ensayos sobre Benjamin*, 2000), así como a los estudios culturales, en la versión de autores como Raymond Williams. Si, a partir de Benjamin, se producía una mirada crítica desde el concepto de *alegoría*, el de *estructura de sentimiento* circulaba para prácticas de resistencias sociales y artísticas.

En este contexto, González (1993) comenzaba con un título pesimista: "Arte sentenciado. Una hipótesis sobre la cinematografía de fin de siglo", donde comparaba a Borges como precursor de la crítica cinematográfica en Argentina con Benjamin y Eisenstein. González pretendía mostrar cómo el pensamiento cinematográfico asume "el" método de la filosofía (la dialéctica en el montaje), de la composición literaria y del teatro Kabuki. Así, si bien se proponía una historia social, las preguntas que circulan no serían exclusivamente sociológicas, sino que pretendían modularse desde una afanosa búsqueda afín a Benjamin y a Eisenstein: "Estamos buscando la definición del espíritu del cine a partir de su base técnico-óptica" (Eisenstein citado por González, 1993: 30). Se formulaban, entonces, algunas preguntas que atañen a la dimensión filosófica y literaria del cine (la pregunta por el tiempo en Borges, la reproducción de la realidad en *La invención de Morel,* de Adolfo Bioy Casares), así como sobre su dimensión política, desde la tradición benjaminiana, y, por otro lado, la cuestión de la traducción entre lenguajes. A estas reflexiones modernistas, González las proponía como un momento previo al surgimiento de la cultura de masas y las tensiones de esta con las vanguardias y los movimientos tercermundistas, así como con el impacto de Horkheimer y Adorno. Los discursos de y sobre la imagen no se limitaban al cine, la literatura o ciertas preguntas filosóficas clásicas, sino que entraban en juego dimensiones de la "industria cultural" a través de la ideología publicitaria, video-política y el momento de fusión en el que "*Se estaba fundando la unicidad artística de la mirada pública y la homogeneidad perceptiva del espectador*" (González, 1993: 45, cursivas en el original).[46] González consideraba así que la producción nacional había absorbido parte de una lógica de la publicidad, perdiendo autonomía y tensión en la traducción de lenguajes:

> La intuición de cuño libertario que quiso asociar el sentido del cine al poder memorístico de la literatura y a la propiedad

46. La crítica se aplicaba a *Tango feroz* (Marcelo Piñeyro, 1993) por una lógica de neomisticismo publicitario y a *Gatica, "el mono"* (Leonardo Favio, 1993), por utilizar el "mito del pueblo nación" (González, 1993: 46-47).

cognoscitiva de la filosofía, debió convivir entonces con una crítica de sentido inverso que interpretó la industria simbólica del cine occidental como una filosofía no declarada; dicho mordazmente, como la única filosofía que quedaba en pie, pero para hacer las veces de una siniestra "teoría del conocimiento" para uso del burgués medio de las ciudades capitalistas. (González, 1993: 42)

Un párrafo que parece casi una reescritura del concepto de "industria cultural", atravesado de una nostalgia modernista. Donde resurgía esa tensión, que en el cine parecía desactivarse, es en narrativas como las de Sergio Chejfec o Fogwill. Esta condensación de cine-literatura-filosofía era vista como un espacio de resistencia que habría provocado, según González, también los tres films políticos más importantes del cine argentino: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969),[47] *Los Hijos de Fierro* (Solanas, 1975) y *Los traidores*. Esta última encontrada en el momento en que se escribieron estos ensayos.[48]

Dentro de este tono ensayístico-sociológico que pretendía construir un discurso en diálogo con la crítica literaria y la filosofía contemporánea, a través de una mirada epistemológica en donde en general prevalecía el concepto de cine como texto, se aplicaban algunos de los conceptos deleuzianos, aunque no el de memoria, que sí estará presente en la ensayística posterior. Así, se comparaba *Los inundados*, de Birri, con el neorrealismo italiano (Capelli y Gaudino, 1993), pero también como puesta en trance, o en crisis de la efectividad de las estructuras narrativas del cine clásico, su encuadre y montaje. Se mencionaban, además, los trabajos de Ricardo Parodi, quien había comenzado a trabajar con la filosofía de Deleuze.

47. El artículo de Jung Ha Kang (1993), dedicado a *Invasión*, de Hugo Santiago, problematiza la oposición entre cine de autor y social.

48. La película no fue estrenada, la única copia la conservó Juan Carlos Arch, entonces presidente del Cine Club Santa Fe, en latas con rótulos de Charles Chaplin y del Pato Donald. Fue rescatada por Fernando Martín Peña. No solo se destruyeron materiales del cine militante, sino también de la dictadura, como *Estoy herido ¡ataque!* (1977) (Varea, 2006).

Las hipótesis y los hilos narrativos-argumentativos de estos ensayos surgían en un momento en que se volvían a publicitar las condiciones de una producción, ya no solo auspiciada por la política de Estado, porque el contexto de estas escrituras críticas era el de una transformación en los modelos y modos de consumo y producción cultural. El mismo paisaje urbano que enmarcaba salas tradicionales se iba transformando, a partir de las multisalas durante los 90, en el espacio de consumo y coexistencia de temporalidades expuestas a la globalización asimétrica en el centro y las periferias de las megalópolis latinoamericanas. La entonces incipiente cultura del *shopping* alteraba no solo los espacios perceptivos, y la arquitectura urbana de producción y circulación de bienes culturales, sino también las categorías de análisis que empezaban a incluir dimensiones como la ciudadanía y el consumo, de las que Néstor García Canclini (*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990) daría cuenta, sobre todo, a partir de la estructura de lo híbrido, que siguió circulando en el marco de los estudios culturales en América Latina y más allá. Su aplicación fue recurrente a tal punto que toda producción cultural no modernista, moderna o clásica *stricto sensu* llegó a considerarse híbrida.

A diferencia de ese intento aglutinador de Canclini, el tono es mucho más desencantado y, hasta cierto punto, grandilocuente en el texto de González. Un tono que estaría presente también en otros trabajos sobre ese momento del cine y que no tendría que ver solo con la escasez de producción. El complejo que funciona en el barrio del Abasto, donde se desarrolla el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), es uno de los espacios donde esa transformación presentaba signos evidentes. De barrio de inmigrantes europeos a principios de siglo, pasó a centro cultural y comercial a mediados del siglo XX, donde se levantaron teatros, circos, cafés, casas de comida y *varietés* de señoritas, así como el *Soleil Palais*. Cerrado el mercado en 1984, el Abasto fue hasta fines de los 80 un barrio característico del movimiento cultural *under*, con vestigios de bares y cafés sobrevivientes de la arquitectura de principios de siglo que lo erigió como mercado urbano en 1935. En los 90 comienza a convertirse en espacio de emplazamiento comercial de hipermercados y construcción de hoteles y torres de

departamentos.[49] Donde a fines del siglo XX pasado convivían símbolos y objetos de la cultura globalizada y neoliberal con la de inmigrantes (de las provincias o de otros países) que habitaban en la zona y trabajaban en la construcción, se emplaza y erige en *shopping* el antiguo edificio del Mercado del Abasto, con sus respectivas salas multimedia.

Así, paradójicamente, en un espacio-pasaje emblemático del neoliberalismo, se estrenaron algunas de las películas que, como las primeras realizaciones del (nuevo) NCA (*Mundo grúa*, de Pablo Trapero, fue presentada y premiada en ese complejo), fueron vistas como expresión de una crisis sociopolítica o de "modernidad líquida" (Aguilar, 2006; Amado, 2009). En los alrededores, también comenzarían a producirse espacios de circulación cultural alternativa. Sin embargo, estas dimensiones todavía no están presentes dentro de esta ensayística que, por otro lado, también comenzaba a releer los textos de las décadas anteriores, como el *Manifiesto de Santa Fe*, de Birri y las propuestas del Cine de la Base y el Cine Liberación, principalmente a partir del hallazgo de *Los traidores*. Pero la comparación entre la producción de la posdictadura y el cine militante y político anterior no se limitaba a la aplicación de categorías de análisis fílmico o crítica, como las de Traversa, sino también al balance de la función que había desempeñado y comparándolo con la cinematografía de la posdictadura en el momento en que esa misma producción entraba en el debate de un campo cultural e intelectual que intentaba rearticular sus prácticas. Así, María Pía López (1993: 143) diría que esos films se habían limitado a la denuncia, y, en general, al "regodeo en el dolor". Quedaban fuera algunas importantes producciones del período, como el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* o el film experimental *Habeas corpus*. En este trabajo de López se recordaba la tendencia a

49. María Carman (2006) describió los conflictos del espacio en medio de las transformaciones urbano-culturales de la neoliberalización, en tres períodos: "Bronx porteño" (1993-1996); la remodelación e invención del "barrio noble" (1997-1998, cuando se instalan las salas cinematográficas) y, finalmente, el período de "los cultos a la cultura" (1999-2003). Desde una perspectiva antropológica, etnográfica y social, Carman abordó las contradicciones entre inclusión cultural y exclusión económica. Sin embargo, en la compilación de González y Rinesi, si bien algunos de estos síntomas son aludidos, no se menciona esta transformación urbana ni el (nuevo) NCA.

cuestionar las categorías de espectador, autor, imagen y autonomía estética del cine, para revalorizar su lugar como potenciador de vanguardias políticas en conexión con otros movimientos en el marco del tercermundismo, un imaginario latinoamericanista y un gesto de liberación que, más adelante, sería cuestionado por algunos de sus contemporáneos.[50] Los ensayos que volvían, a comienzos de los 90, sobre las películas de las vanguardias no solo comenzaban a transitar por preguntas entre estéticas y políticas, sino que se abordaba a estos films como documentos y huellas de una época en la que cine y militancia no estaban separados y comenzaban a buscarse los rastros de una producción vista como extensión de la praxis política. Una de las formas de analizar aquellos proyectos eran las categorías deleuzianas, como la de "gran forma", característica del cine clásico, y así *La hora…* correspondería a una estructura dialéctica S-A-S' (situación-acción-situación modificada) (Bonvecchi, 1993). Mientras que el lúcido análisis de María Ferraro (1993: 178) sobre *Los traidores* de Gleyzer, terminaba sugiriendo que más allá del humor, "este film permite renunciar a la idea de poder como privilegio de una clase […] es posible ver al poder más que como una posesión, como un ejercicio, como un modelo de contienda en el cual el cuerpo es el lugar de los enfrentamientos".[51]

Este análisis de Ferraro se diferenciaría desde el momento en que poder, cuerpo y género se muestran entrelazados en el marco de una filmografía que ha sido considerada muchas veces exclusiva de una cierta hegemonía masculina, cuando se hace referencia al Nuevo Cine Latinoamericano o al Tercer Cine (Rich, 1992). Es necesario mencionar que, a diferencia de la Filosofía de la Liberación en el Cine Liberación, no hubo

50. Ver, por ejemplo, el testimonio de Filipelli en *La noche de las cámaras despiertas* (2003), para quien el gesto del cine político respondía a la mirada europea.

51. Hay en el film un lenguaje de los cuerpos, que refiere a un cuerpo construido e inmerso en un "campo político", señalaba Ferraro (1993: 178): "Se ven cuerpos golpeados y atormentados. Y se ven otros que no tienen marcas de daño material, pero están sometidos y son desvalorizados, como el cuerpo de las mujeres en la escena del gabinete médico de la fábrica, cuerpos abyectos, sometidos en la exposición y el examen […] O bien otros cuerpos, los cuerpos de los obreros en la fábrica, mostrando esa relación entre el gesto y el cuerpo convertido en fuerza útil cuando, como dice Foucault, el cuerpo productivo es a la vez cuerpo sometido".

o no se expresó específicamente una mirada "liberadora" de la opresión de las mujeres, o de otras minorías como los homosexuales (aunque estas prácticas liberadoras sean también problematizadas desde los feminismos decoloniales, o por la misma Butler, en relación con el modo como las entendían desde el primer mundo). En ese momento, mediados de los 90, comenzaban a plantearse en las investigaciones los problemas enunciados sobre cine y feminismo por Anette Kuhn y Teresa de Lauretis. Introduciendo parcialmente estas reflexiones, desde el feminismo, el psicoanálisis y la sociología, sobre conceptos como tecnologías del género o la cuestión de la mirada, o sobre los movimientos feministas de *contracine* o *anticine*,[52] que tuvieron lugar principalmente en Estados Unidos, Reino Unido y Argentina desde algunas experiencias del cine experimental de Narcisa Hirsch.

Durante los 60, algunas mujeres, urbanas, de clase media letrada en su mayoría, habían comenzado a filmar cortometrajes en Argentina: Irena Dodal, realizadora experimental (*Apollon musagete*, 1960), Mabel Itzcovich, también crítica (*De los abandonados*, 1962; *Soy de aquí*, 1963), Paulina Fernández Jurado (*El Cartero*, 1962), María Esther Palant (*Agustín Riganelli*, 1963) y Narcisa Hirsch (*Marabunta*, 1967; *Manzanas*; *Retratos*, 1968, entre otras producciones), quien no está mencionada en esta compilación. Materiales casi inaccesibles, hasta que algunos comenzaran a circular parcialmente en la web, no habían sido así incluidos en las historiografías canónicas sino a partir de escasas menciones, hasta algunos trabajos actuales (Bettendorf y Pérez Rial, 2014; Giunta, 2019). La exclusividad del nuevo cine latinoamericano la tuvieron varones, las excepciones no fueron muchas: Sara Gómez, directora cubana que en sus breves

52. Anette Kuhn (1991) definía el *anticine* feminista como actividad de desafío al clásico, sus intereses coincidirían con los de la vanguardia en la medida que el lenguaje fílmico es tema de investigación para ambos, pero habría que decir que, en el caso del Cine Liberación, no se caracterizó por una posición feminista, aunque esta tampoco sea siempre evidente. Un cine experimental como el de Hirsch, que no se considera feminista y sí vanguardista, se identificó siguiendo a Silvestre Byrón, más con un "cuarto cine" alejado tanto del tercero como de Hollywood (Giunta, 2019). Según Kuhn, mientras más cerca estaban los momentos en que las mujeres comenzaban a reclamar sus derechos, más machistas se volvían las películas, se preguntaba entonces por medio de qué procesos se traducen los movimientos sociales a significados cinematográficos.

años de vida llegaría a realizar *De cierta manera* (1974), finalizada por Tomás Gutiérrez Alea, así como otras menos conocidas en Argentina: *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), *…Y tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *De Bayetes* (1971) y *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973). También está la obra de Matilde Landeta, directora de *Ronda revolucionaria* (1976), cineasta mexicana de extensa trayectoria, al principio, como una de las primeras *script girls*.

En este umbral, el cine de Bemberg era visto a través de lo que se identificaba como "mirada interior", un corte con el pasado y una propuesta que podía poner en la pantalla el "mundo íntimo" (Del Brutto, 1993). Previamente existieron mujeres que realizaron sus aportes sin ser conocidas por sus contribuciones feministas: Vlasta Lah –una de las primeras en participar de la industria cinematográfica– filmó *Las furias*, en 1960[53] y *Las modelos*, en 1963, entre otros cortos– y Eva Landek, quien realizó *Gente en Buenos Aires* (1974), con rasgos experimentales. Materiales estos también prácticamente imposibles de encontrar, hasta hace algunos años, así como rastros de estas realizadoras, excepto por algunas menciones en artículos periodísticos.

Siguiendo a Ruby Rich (1992), Bibiana Del Brutto concluía en *Decorados…* que, a diferencia del cine norteamericano, en los 80 existieron transformaciones para el cine y la "mirada de mujer" en el cine latinoamericano. En Estados Unidos, por el contrario, se produjo un rechazo y una vuelta a una mirada tradicional de/sobre las mujeres, retroceso relacionado, por una parte, con la reacción de los hombres frente a una masculinidad supuestamente vulnerada y, por otra, con los efectos de las políticas neoconservadoras. En ese momento, el cine de Hollywood había mostrado escenas de mujeres contra mujeres, de despolitización, del triunfo de la buena madre y el castigo a la mujer independiente y, sobre todo, que no eran ciertos los progresos del feminismo. La película más

53. *Las furias* fue la primera ficción sonora dirigida por una mujer, pero no tuvo buena recepción en la crítica, a pesar de que contó con Elsa Daniel y Mecha Ortiz. El elenco era todo femenino, excepto por la fugaz participación de Catrano Catrani, esposo de Lah, que encarna al novio de la hija. Aunque el amante, esposo, hijo, hermano, padre, muerto por "las furias" nunca se llega a ver. *Las modelos* tuvo menos circulación.

violenta y más conservadora habría sido *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987). Mientras que, durante los mismos años, en América Latina las consecuencias de la represión y la censura mostraron otras estéticas, nuevas estrategias narrativas y reconsideraciones sobre el espectador: "Forjaron nuevas identidades y subjetividades colectivas" (Del Brutto, 1993: 226). Esta optimista afirmación, sin embargo, no aparece mostrada en un análisis de películas. El único caso que se mencionaba era Bemberg, cuyos referentes culturales estaban anclados en Buenos Aires (excepto por el retrato de sor Juana Inés de la Cruz en *Yo, la peor de todas*[54]), así como los lineamientos feministas se planteaban desde la Unión Feminista Argentina, de la que fue fundadora, junto con Nelly Bugallo, Leonor Calvera y Gabriella Roncorini de Cristeller.

También se publicó en esta compilación uno de los primeros aportes a la hora de seguir los rastros de diversas líneas de una posible arqueología de los estudios de cine. Es decir, de aquellas que se intersecan con prácticas de escritura no siempre académica, como la crítica, que, sin embargo, constituyeron fuentes de la articulación del campo cinematográfico, incluso cuando las producciones fílmicas todavía tenían carácter artesanal (Kriger y Spadaccini, 2003).[55] El movimiento cineclubista, a su vez, fue clave en el surgimiento de publicaciones que acompañaron al sector independiente, o precarizado en otros casos, y donde comenzarían

54. La película retrataba un "viaje a la sabiduría" frustrado en la renuncia en la que deriva la vida de sor Juana, narrada en el ensayo de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* (1982). Desde los *films studies*, se acentúa una relación lésbica entre Juana y la virreina, interpretación adelantada en los comentarios de las ediciones en DVD con frases como "*Lesbian passion*". Tanto Bemberg como Paz tienden a erigirla como caso excepcional, que probablemente ha llevado a su utilización como figura recurrente de la identidad femenina latinoamericana barroca, en una sociedad represiva en la que la confesión era el género que correspondía a mujeres que pretendían institucionalizar alguna práctica de saber o de estudio, a las que se les permitía ingresar a la Iglesia, ordenarse, escribir sus confesiones, pero jamás oficiar una misa.

55. Broitman y Samela dividen estas producciones en tres categorías: dedicadas a exhibición y recaudación (*Heraldo del Cinematografista*, 1931, *Cine Productor*, 1943); centradas en el "sistema de estrellas" para un público masivo (*Cine Revista*, 1929 y *Cine Argentino*, 1938); dedicadas a cuestiones teóricas. Los dos primeros tipos se produjeron hasta fines de los 50, en adelante, el discurso de la crítica cinematográfica era considerado como crítica política y cultural.

a debatirse cuestiones teóricas con un lenguaje que interpelaba y producía un grupo de lectores cinéfilos.

Al mismo tiempo que se producían estas publicaciones en los 60, la crítica cinematográfica comienza a afianzarse. Surgen *Cuadernos de Cine*, en 1954, con Simón Feldman y Mabel Itzcovich, o *Cinecrítica*, con Héctor Santiago y Fernando Birri. En *Tiempo de Cine* (1960-1968), escribían José Agustín Mahieu y Edgardo Cozarinsky, quien afirmaba la importancia de la crítica para salir de la prensa reaccionaria. En una especie de reconstrucción fundacional, *Tiempo de Cine* fue considerada una de las pocas publicaciones que se ocupaba del cine independiente norteamericano, del europeo y del latinoamericano y que, a partir de su línea editorial, afirmaba su distinción desde un discurso de saberes especializados por oposición a la crónica de espectáculos. Una de las preocupaciones principales de esta revista fue el desarrollo de un cine nacional independiente, el primer NCA. En otras publicaciones, como *Cinecrítica*, se destacaba el tono encendido de las editoriales que no temían enfrentarse al INC.[56] A comienzos de los 70 estas publicaciones ya no existían y, en 1973, surgen otras, como *Filmar y ver*, donde escribían además de Feldman, Couselo y Mahieu, Ernesto Davison, Alsina Thevenet, Miguel Gringberg y Osvaldo Soriano. Sin embargo, a mediados de los 70 esta publicación se extinguía y, durante los primeros años de la dictadura, no habría ninguna revista de circulación comercial o académica excepto por *Heraldo del Cinematografista.*

Durante los 80 surgían *Cine Libre* (1982-1983) y, más tarde, *Contraluz* (1990). Una década después, circulan revistas especializadas, como *El Amante* y *Clack*; de espectáculos, desde 1992, *Film*; de ensayos, luego online hasta 2002. Con respecto a *El Amante*, ya se postulaba que perdió el rumbo al tomarse a sí misma como objeto y a los críticos como estrellas, una crítica que continuaría (Valdez, 2016). En 1993, se produce un

56. En 1961, Torres Nilsson criticaba la gestión del INC y la censura al mismo tiempo que afirmaba un nuevo cine "que no es nuevo porque lo hacen los muchachos de veinte que vienen a escupirle su juventud a hombres de cincuenta. Hay un nuevo cine porque no puede ser de otra manera, porque el film ya no puede ser anónimo, porque el público exige que cada film tenga su historia propia. Historia es sangre, concepto, experiencia, nunca preconcepto, hibridez" (citado por Broitman y Samela, 1993: 210).

debate que apareció en el número 12 de *Clack* y se extiende en *El Amante*, así como en la prensa, que planteaba si la crítica debía o no apoyar a la industria nacional alicaída. La discusión tomó carices de agravio. Por el contrario, con una paráfrasis de Oscar Wilde, se postulaba idealmente una crítica "que tomara a la «obra de arte» como punto de partida para una nueva creación" (Broitman y Samela, 1993: 214). Actualmente, además de la firma en la prensa gráfica y, a veces, con intensas polémicas y seudónimos virtuales en blogs, como *Con los ojos abiertos*, páginas y la diseminación de publicaciones en la web destinadas principalmente a sectores medios urbanos, han surgido nuevas líneas de producción no solo como revistas de crítica o de espectáculos, sino especializadas en teoría audiovisual o en prácticas como el documental y el video. Comenzarían a circular a partir de los 90, además de las ya mencionadas, *Haciendo Cine* (1995, vinculada al Bafici), *El Cinéfilo* (1997, de integrantes de los Talleres de Investigación Cinematográfica, UBA), *La Mirada Cautiva* (1998, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken), *Xanadú* (1999) y *Kilómetro 111* (2000). En este siglo surgen *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales* (2005, Universidad Nacional de La Plata), *Imagofagia* (2010, ASAECA), *Cine Documental* (2010), *Toma Uno* (2012, Universidad Nacional de Córdoba), *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* (2015), entre otras. Se construye la base de datos Cinenacional.com, las mismas revistas en papel se digitalizan. Se producen otras publicaciones fuera de Buenos Aires, como los textos de Roger Koza, uno de los primeros críticos en comenzar con un blog (*Con los ojos abiertos*, 2002), que tendría amplia difusión. Las revistas especializadas han sido una fuente importante no solo respecto a las producciones independientes, sino para aquellas perdidas y destruidas o que tienen menor circulación, como el video (las "Videopáginas" de *Film*), además tuvieron un rol específico de legitimación del (nuevo) NCA, como se muestra en el próximo capítulo. Actualmente por medio de la publicación online, el acceso abierto y la categorización en plataformas científicas colaboran además en la legitimación y producción global de conocimiento, que, a veces, produce también efectos de representación y donde algunas producciones cinematográficas o audiovisuales se vuelven dispositivos alegóricos para producir saberes, discursos y

generalizaciones sobre sociedades y subjetividades. La tecnociencia es performativa, no descriptiva.

En cuanto a la compilación *Decorados…*, fue uno de los casos emblemáticos de la forma ensayística que caracterizaba a los estudios de/sobre cine en Argentina hasta fines del siglo pasado, donde no se encuentra una única línea autorial, posicionamiento o desarrollo conceptual. Aunque dispersas y sin definiciones, comienzan a vislumbrarse otras modulaciones de la memoria, del feminismo y del cuerpo. Del mismo modo ensayístico, se producía también una primera aproximación que tendrá continuidad en lo que respecta al cine político y de las vanguardias, a través de investigaciones posteriores, como las de Mestman. Estos trabajos se alejarán del ensayo, profundizando el análisis académico con redes internacionales, como las que se produjeron con la academia española dedicada a cines llamados periféricos, con Alberto Elena y Marina Díaz López, entre otros, hasta la actual globalización e internacionalización, a partir de la cual se organizaron eventos y congresos, como el de *Visible Evidence*, con la participación de documentalistas excepcionales y de poca circulación en Argentina, como Susana Barriga, directora de *The Illusion* (2008). En parte porque a pesar de la expansión del audiovisual, cierto tipo de documentales y sus lugares de circulación siguen siendo parte de un consumo de élites. Pero este libro de González y Rinesi, dejaba planteados algunos problemas en la línea editorial, en lo que respecta al tono no reconciliado con la realidad, donde el cine que se producía en ese momento, con algunas excepciones, se asimilaba a un dispositivo más de las políticas neoliberales. No parecía posible, sin embargo, otra forma de producción cinematográfica o audiovisual.[57]

57. *Luz, cámara, memoria…* (Ferreira, 1995), proponía dar cuenta de las etapas del cine nacional, aunque consiste más bien en una compilación de artículos de directores (Solanas), ensayistas (Esther Díaz), sociólogas (Alcira Argumedo) e historiadores (Di Núbila), entre otros. El enfoque es periodístico y la memoria mencionada en el título no está explícitamente abordada. En el prólogo se advierte el malestar, la década de 1960 (considerada utopista frente a la de los 90) era invocada a la hora de pensar una posible continuidad de la historia del cine argentino. El tono nostálgico de la introducción se detiene más en un pasado idílico que en la cuestión de las posibilidades o imposibilidades de un presente o futuro del cine.

Unos años después, el politólogo Alberto Ciria publicó *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política* (1995), compilación que solía encontrarse entre las pocas referencias, hasta comienzos de este siglo, en los programas de estudios de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino. La introducción presentaba también una mirada nostálgica y la conciencia de que una profunda transformación política y social se estaba produciendo en los modos de circulación, producción y consumo cultural. Entre sus artículos se encuentran distintas metodologías, como el análisis cuantitativo de productoras como Aries Cinematográfica,[58] fundada en 1956. Así como la hipótesis del reflejo de manifestaciones culturales y análisis de la crisis económica que redujo la producción. Pero la hipótesis principal era el tópico de la época en un sector letrado que parecía aburrirse de sus archivos y documentos (aunque probablemente parte de este sector nunca estuviera en un set de filmación de ninguno de los dos lados de la cámara), es decir, el de una ampliación de la investigación sobre historia y política a partir del cine y la cultura popular, apelando a Kracauer y Ferro, muy recurrido en este umbral, sobre todo, por la clasificación de los films que propone como fuentes o como agentes de historia. También se encuentran algunos conceptos de Antonio Gramsci, quien tendría una influencia definitiva en los estudios culturales en Argentina, aunque esta perspectiva no está del todo presente en Ciria.

Ferro había legitimado la inserción académica del cine al afirmar que, hasta el surgimiento de la *nouvelle vague* y los trabajos de Godard, existía un descrédito de la imagen cinematográfica. Ilustrado con la frase de George Duhamel, que hizo célebre Benjamin, el cine sería "una máquina embrutecedora y disolvente, un pasatiempo para analfabetos, para criaturas miserables esclavas de su trabajo" (citado por Ferro, 2000: 35). El historiador pretendía inscribirse en la renovación epistemológica desde la *nouvelle histoire*, donde el cine contribuiría a la elaboración de una contrahistoria, no oficial, alejada de los archivos escritos entendidos como "memoria conservada de nuestras instituciones". Por el contrario, el cine tendría un papel activo contrapuesto a la historia oficial: "se convierte

58. Sobre las "estrategias dobles" de esta productora y otras, puede consultarse Getino (2005).

de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia (Ferro, 2000: 17).

Las afirmaciones y el concepto de historia en el que se sostienen los trabajos de Ferro (2000: 38) suponían afirmar el estatuto de documento del cine y una ampliación del concepto de historia: "aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre son tan historia como la historia". El film era un documento de contranálisis de la sociedad, pero que, en cuanto "documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía", es historia, según el postulado de que lo sucedido y lo no sucedido son tan historia como la historia. Si se trata de expectativas y performatividad, Ferro iba incluso más allá del documento y proponía al cine como creador de acontecimientos, en lo que respecta a la importancia de la recepción de películas que produjeron un cambio de conciencia en Francia: *Mi lucha* (1960, Erwin Leiser), que provocó un juicio crítico de la juventud y una escisión generacional, y *La tristeza y la piedad* (1973, Marcel Ophuls), que tuvo un efecto revulsivo sobre la conciencia nacional francesa.[59]

Según Ciria la cinematografía era fuente de análisis, sobre todo, del peronismo y sus contradicciones, aunque no se dedicaba al cine militante, sino a películas como *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1957), *El jefe* o *El candidato* (Ayala, 1958-1959). Pero se trataba básicamente de una exposición de la trama y argumento de los films y de un intento de reivindicar el entretenimiento o las "comedias picarescas" de Aries, donde, desde Ferro o Sorlin, el cine era interpretado como un espejo, aunque más

59. Robert Rosenstone (1997) continuó esta hipótesis afirmando que el cine era, a fines del siglo XX, la fuente principal de conocimiento posmoderno del pasado, aunque señalaba una "falacia realista" que interfiere en la producción del conocimiento histórico. Se apoyaba en Hayden White al referirse a la narrativa histórica, solo que aquí el modelo no era la literatura realista del siglo XIX, sino Hollywood, al cual oponía cinematografías como las de Sembène, el *Novo Cine* o Alexander Klüge. El discurso cinematográfico, en su perspectiva un tanto limitada al *mainstream*, tiende a comprimir el pasado (por condensación, síntesis y simbolización) mediante una explicación de acontecimientos concatenados que excluye la sutileza, así como consideraba la falta de rigor cuando se tiende a igualar historia y memoria (entendiendo esta última de un modo subjetivo), afirmaba que la historia posmoderna no existe en la página, sino en la pantalla: "Los audiovisuales se han convertido en el principal medio para explicar el mundo" (Rosenstone, 1997: 151).

sofisticado, o como en Kracauer, en cuanto reflejaba deseos inconscientes o mentalidades. En este punto, Ciria (1995: 599) también citaba a Ayala, para quien el entretenimiento podía tener para la sociología "más valor que una película hecha en serio", porque se autoatribuía la mostración de una serie de características sociales. Así, en este texto, el registro de lectura y crítica de comedias como *Hotel alojamiento* (Ayala, 1966) o *A los cirujanos se les va la mano*, constituían, para Ciria, un campo inexplorado para los estudios sobre la cultura popular. Si bien Ciria hacía notar una doble moral, se diferenciaba evidentemente de los análisis de Wolf, Varea o Navia. Pareciera que el concepto sesgado de "cultura popular", en algunos momentos, puede incluir y legitimar abusos y humillaciones. Pero Ciria no renunciaba al análisis del cine serio, como *Tiempo de revancha*, sus condiciones extracinematográficas y el sentido "metafórico/alusivo" de una película realizada y estrenada bajo la dictadura. Sin definirlos, se mencionaban otra vez el simbolismo, las alusiones, como recursos narrativos indirectos interpretados como resistencia cultural a regímenes opresivos.

El otro director al que se le dedica un estudio extenso es Olivera y lo que Ciria llamaba "trilogía sobre represión y autoritarismo": *La Patagonia rebelde*, *No habrá más penas ni olvidos* y *La noche de los lápices*, poniendo de relieve que los socios de Aries debieron negociar con funcionarios para la exhibición de la primera.[60] Tanto Osvaldo Bayer, escritor del

60. Aries llegó a ser la productora con mayor actividad durante la dictadura. Olivera, en la revista *Heraldo del Cinematógrafo*, se incluía entre "ciudadanos progresistas que apoyan al gobierno de las Fuerzas Armadas y desean que tenga el mayor de los éxitos de su gestión". Sin embargo, Getino consideró como autocrítica una declaración posterior: "Si comparamos lo ocurrido en nuestra industria en estos últimos años (1981) con referencia al lustro anterior, obtendremos las siguientes respuestas: ¿Se produjeron más películas? No. ¿Se atenuó la censura? No. ¿Se dio el mismo trato a las películas nacionales que a las extranjeras? No. ¿Mejoró la imagen interna y externa del cine nacional? No. ¿Hubo coherencia entre la política del INC y la del Ente de Calificación? No. ¿Hubo un criterio racional en el otorgamiento del subsidio? No. ¿Hubo renovación de valores? No. ¿Se sancionó la nueva ley? No. En una palabra: ¿llegó a nuestra industria el Proceso de Reconstrucción Nacional? No" (Olivera citado por Getino, 2005: 37). Según Getino (2005), el fomento de la actividad de ciertos grupos terminó provocando dos costos sociales: la expulsión de las mayorías populares de las salas de cine y la apropiación del consumo de películas por sectores medios o altos en los centros urbanos cuando la

libro en el que se basó la película, como los actores sufrieron las consecuencias de haber participado en la empresa. Mientras que, con respecto a la producción y recepción, el análisis de Ciria es importante a la hora de analizar las condiciones de producción, antes que guiarse por las categorías de autor, obra o contenidos. Aunque en ese panorama destacaba las producciones de Ayala y Olivera, precisamente mostrando las mutaciones en los trabajos de estos directores, que realizaron desde comedias picarescas hasta *Tiempo de revancha* o *La noche de los lápices*. La última fue una de las pocas producciones que se rodaron en los mismos lugares donde ocurrieron los hechos que se narran, como el centro de detención clandestino Pozo de Banfield, a partir del testimonio de Pablo Díaz, quien también aparece en *La república perdida*. Estos últimos films, siguiendo el análisis de Ferro, eran considerados agentes de la historia por su impacto en el imaginario y la conciencia colectiva, que se prolongó incluso varios años después en el nuevo siglo, aunque se produjeran diversas críticas al modo de representación que la caracteriza. Mientras que las películas anteriores eran consideradas fuentes para el análisis de los valores de la sociedad argentina y del fenómeno del peronismo, que ocupó a Ciria en su trabajo como politólogo, daban por sentados, de algún modo, estos valores, invisibilizando su producción y reproducción a través del cine.

En otro de los artículos, escrito junto con Jorge M. López, se destacaba la "mirada femenina" de una directora que pudo comenzar a rodar sus películas en 1980 (*Momentos*). El feminismo de Bemberg era entendido, paradójicamente, no como político, sino, como había señalado Couselo (1982: 52), "entre ingenuo y de alta burguesía", tenue o apto para la hora del té, según otros historiadores y críticos. Una perspectiva de clase que se aplicaba principalmente a una directora. Estas lecturas de Bemberg se han ido modificando en los últimos años con el resurgimiento de distintas prácticas de investigación acerca de feminismos y arte, desde perspectivas institucionalizadas y principalmente urbanas, como la relectura que hace Andrea Giunta (2019). Para Ciria, sin embargo, la mirada de Bemberg ponía en crisis algunos de los tópicos que se instalaban con la

---

Capital Federal y el Gran Buenos Aires llegaron a concentrar el 55% del mercado cinematográfico nacional.

dictadura desde una mirada normativa sobre la familia y la heterosexualidad. La película que se despega de esta valoración sería *Camila*, que en su momento fue vista como una metáfora sobre la represión. *Miss Mary* (1986), en cambio, era considerada un fresco de la oligarquía, en la que la institutriz Mary Mulligan aparece como testigo marginal y que, en un papel atribuido a Julie Christie, mostraba la importancia de la mirada extraña, interpretación opuesta a otras que la vieron como símbolo mismo de la oligarquía. El apartado dedicado a *Yo, la peor de todas* sugiere un paralelismo con *Camila* en lo que concierne a una "trilogía represora" de familia (o el convento en *Yo, la peor de todas*), Iglesia y Estado. A pesar de que los personajes femeninos están inspirados en la clase alta argentina o letrada de América Latina, como es el caso de sor Juana, Ciria destacaba el análisis del poder institucional, así como la dominación masculina representada en figuras patriarcales, que, sin embargo, no ve en algunas expresiones de la cultura "popular" hegemónica. Sin embargo, no mencionaba una de las películas más importantes de Bemberg: *De eso no se habla* (1993).

Otra de las formas editoriales fueron los monográficos publicados desde 1993, a partir de la categoría de autor, el primer volumen dedicado a Subiela y el último a Luis Saslavsky, editados por el Centro Editor de América Latina, con el auspicio del INCAA y dirigidos por Couselo. El trabajo de Clara Fontana es el único dedicado a una directora, Bemberg, desde una perspectiva que no diferenciaba entre género y feminismo para el análisis de las películas de la única mujer que, hasta ese momento, contaba con el reconocimiento de una obra y trayectoria. Al cine pensado y hecho por mujeres se le atribuía idealmente una nueva mirada estética y ética, así las películas de Bemberg produjeron una descripción del contexto en que la opresión de género se encubre. El cine era entendido por Fontana (1993), siguiendo a De Lauretis, como tecnología social, por lo tanto, había que repensar las categorías de análisis usadas tradicionalmente desde una mirada masculina. Pero al tratarse de un monográfico dedicado a un "caso único", más que un análisis de los efectos de representación, similares a los de la ideología, según el concepto de tecnologías del género, de la exclusión de las mujeres en el cine, de la opresión de género que en algunos casos este reproduce, o de la dimensión binaria de

esta categoría, se destacaba una mirada que desnudaba prácticas opresoras. Esta perspectiva, la del feminismo de segunda ola, que en Argentina está vinculada a prácticas e imaginarios urbanos y académicos, no fue, sin embargo, la que prevaleció a la hora de analizar las primeras producciones de las realizadoras del (nuevo) NCA ni caracterizó en un primer momento el posicionamiento de estas.

La colección Nuevo Cine Argentino, de la editorial Pic-Nic, también con el auspicio del INCAA, tuvo un rol análogo a esta serie de monografías. Iniciada en 2007 por Daniela Fiorini, Aldo Paparella y Paula Socolovsky, publica estudios críticos que, a diferencia de la colección del CEAL, están dedicados a películas, aunque también incluyen entrevistas a cineastas. La línea editorial entendía al (nuevo) NCA como un movimiento no homogéneo, aunque como una ruptura respecto al cine anterior.

3. El documental

En otros espacios de investigación ya se había afirmado la importancia del documental en Latinoamérica, que se vuelve, a veces, espacio imaginario de proyección utópica. Así, a principios de los 90, se ponía de relieve un aspecto significativo de esta práctica entre 1958 y 1972: "En su deseo de subvertir o eliminar al narrador autoritario" (Burton, 1990: 49, traducción propia). Esta producción había logrado evitar la "voz de Dios", expandiendo el concepto mismo de documental. Esta nueva modalidad comenzó con *Tire dié* y continuó con Marta Rodríguez, Mario Handler, Octavio Cortázar, Geraldo Sarno y Jorge Silva. Se produjo entonces un desafío perceptivo de un modo de dirección, equiparado con un orden sociopolítico jerárquico. Incluso, mucho antes de que las innovaciones en grabación de sonido del "cine directo" y del "*cinema verité*" estuvieran técnicamente disponibles en la región, se producía un modo de observación como intento de "pluralizar y democratizar los modos de dirección documental" (Burton, 1990: 49, traducción propia).

Burton no solo consideraba novedosas estas formas documentales interrumpidas, sino que las ponía en perspectiva con el documental europeo. Sin embargo, no existen en este momento demasiados rastros de

publicaciones o investigaciones específicas sobre documental, desde el campo historiográfico o desde la ensayística sociológico-política. Las formaciones discursivas que se harían cargo de esta práctica fueron principalmente la antropología y la antropología visual, a partir de una serie de textos en la compilación *Cine, antropología y colonialismo* (Alfredo Colombres, 1985), orientados al documental antropológico, cuyo mayor exponente local fue Prelorán. También se incluían traducciones de Robert Flaherty, Dziga Vertov y una entrevista a Jean Rouch, una serie de textos dedicados al espacio de producción, al video documental antropológico como herramienta de autogestión, o las reflexiones metodológicas de Carmen Guarini sobre el cine antropológico como testimonio[61] o investigación social, como ampliación metodológica de herramientas de las ciencias sociales. Una cuestión análoga a este último campo, en lo que respecta a repensar y rearticular el vacío que se produjo durante la dictadura dentro de la producción documental.[62]

61. Para una lectura en perspectiva de esta compilación ver Guarini (2010).

62. Algunas producciones de "cine testimonial" de los 80 fueron *Las Madres de Plaza de Mayo* (Susana Muñoz y Lourdes Portillo, 1985), *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1985), *A los compañeros, la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987), *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987) o *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1989). Uno de los documentales de esa época más revindicado por cineastas es *Juan, como si nada hubiera sucedido*, filmado por Echeverría durante su exilio, a partir del guion coescrito con Osvaldo Bayer. Probablemente, la falta de mención de este documental, que comenzó como una tesis, hasta hace algunos años es sintomática porque tampoco tuvo un estreno comercial, solo se vio en festivales y circuitos alternativos. Cuando se emitió por televisión en 1988 en Tucumán, el presentador sufrió un atentado. Finalmente, se emitiría por el canal estatal en el año 2007.

CAPÍTULO 4

Discontinuidades en el umbral de epistemologización de los estudios sobre (nuevo) Nuevo Cine Argentino

1. Crítica cinematográfica, ensayo sociológico-político, investigación

Una segunda configuración de los estudios de cine surgió, en primer lugar, desde el posicionamiento de la crítica con respecto al (nuevo) NCA, y su invención, así como desde otras perspectivas ensayísticas y de tesis, en el marco de lo que fue considerado un proceso de autonomización. En este umbral de epistemologización, los conceptos, enunciados y prácticas de investigación que caracterizan al de positividad se resignifican y mutan. No solo a partir de la reapropiación de la categoría de lo "nuevo", sino también de conceptos y nociones como modernidad, realismo, representación, performatividad o generación, no siempre utilizados en términos estrictamente de análisis fílmico o histórico-sociológico, como en el caso del último. Así como a partir de la resignificación del concepto de alegoría y de aquellas modalidades específicas del cine documental, además de las de Nichols, como el concepto propuesto por Comolli de "ensayo filmado en primera persona" en relación con el "giro subjetivo" que atraviesa la producción cultural.[1]

En segundo lugar, entrarían en juego, no sin tensiones en lo que respecta a la autonomía, escrituras ensayísticas y tesis que han ido

1. Retomado por Piedras (2014) en torno al lugar de la "primera persona".

modulando la cuestión de la memoria, el cuerpo y el género, desde un corpus de películas del (nuevo) NCA en lo que respecta a la ficción, pero también a partir del documental. Se trata de trabajos entre la crítica literaria y cinematográfica, el análisis sociológico-político y el eclecticismo de algunas versiones estético-filosóficas contemporáneas (Didi-Huberman, Nancy, Rancière). No solo vuelve a ponerse en juego entonces una lectura y percepción alegórica, sino que, a partir del concepto de representación, se reformulaba el de memoria, en intersección con los estudios de memoria en el Cono Sur, así como desde la filosofía de Deleuze, entre otras perspectivas, madura el concepto de modernidad cinematográfica. Pero existe una dimensión más desde la categoría de generación cuando se pensó no solo la continuidad o discontinuidad respecto a la tradición cinematográfica, sino respecto a los lazos generacionales fragmentados por la dictadura, así como se pretendió diversificar el concepto mismo de familia. Comenzaría, entonces, a reescribirse el concepto de posmemoria y, en algunos casos, el de "segunda generación", donde entran en juego nuevamente dimensiones de género y corporalidad, así como, en otra instancia, una interpretación relacionada con el trabajo del duelo, y, desde allí, con la alegoría, desde una tropología posdictatorial que se vinculaba al estudio benjaminiano de la alegoría barroca.

En lo que respecta al posicionamiento de la crítica cinematográfica, no se trata solo de compilaciones, sino de publicaciones periódicas, como *El Amante, Film* y *Kilómetro 111*, y de libros que sostienen una tesis o ensayan una perspectiva y que, a diferencia de las escrituras estudiadas en el capítulo anterior, se publican bajo una sola firma, modo que coincide con la reinstitucionalización y academización de las prácticas de investigación.

El fin del siglo XX y la irrupción de una de las crisis más grandes de la Argentina contemporánea[2] tendría un impacto en el desarrollo de los es-

2. En la línea historiográfica puede verse una alusión a la "crisis financiera", en el prólogo de las compilaciones de España (2004, 2005). La situación afectó el programa de la investigación, no a la producción del material que se publicó con el mismo formato que los anteriores tomos. En esta segunda configuración de los estudios sobre cine, la crisis no es un elemento coyuntural, sino que afecta el modo de ver y nombrar al (nuevo) NCA.

tudios de/sobre cine, así como en otros espacios de producción cultural y artística. Esto provocó un retorno crítico a la memoria sobre la dictadura militar y la emergencia de diversos movimientos sociales que produjeron, a través del documental, el videoactivismo y el experimental una versión de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, con una mirada alternativa a la hegemonía de los medios masivos de comunicación. En esta dirección, desde conceptos como "procesos emergentes", "formaciones de especialización, alternativas u oposicionales" postulados por Raymond Williams, comenzó a abordarse la producción, vinculándola con las vanguardias y el cine militante, sobre todo, con la experiencia del Cine de la Base y la figura de Gleyzer (Bustos, 2006; Sel, 2007). Los referentes del videoactivismo, que no es específicamente abordado en este trabajo, incluyeron aquellas experiencias a la hora de construir su propia tradición, pero sin suponer una traslación plena, sino una apropiación que se postulaba como "tradición de orden selectiva" (Bustos, 2007: 54). Esta práctica de contrainformación fue interpretada como semejante a la de los documentales de los 60-70. Aunque es ineludible mencionar las diferencias entre los formatos fílmicos de esas décadas y los actuales modos de producción y circulación a través del video, las tecnologías digitales y la web, que dieron lugar a otras formas de experimentación, de audiovisual expandido y la centralización de estas prácticas y su circulación en Buenos Aires desde la dictadura. Actualmente, los nuevos dispositivos digitales móviles llevan a repensar el gesto mismo documental, la circulación de la información o contrainformación y la edición y musicalización también, que se puede producir incluso automáticamente en las aplicaciones de algunos de estos dispositivos. Sin embargo, y a pesar de estas diferencias, aquello que articuló estas perspectivas con las anteriores era el concepto de cine (y video) como "intervención política" (Sel, 2007; Guarini y Céspedes, 2007). La historiografía, por su parte, volvió a posicionarse desde una categoría lábil, la de "cine político" (Lusnich y Piedras, 2011).[3]

3. La publicación planteaba continuidad con la historiografía de España. Aunque, al igual que en aquellas compilaciones, cada artículo presenta autonomía. La hipótesis del trabajo propone al Cordobazo, *La hora…* e *Invasión* como un punto de inflexión en el

2. Un (nuevo) Nuevo Cine Argentino y el rol de la crítica: emergencias y discontinuidades

Los ensayos de fines del siglo pasado eran críticos con las formas institucionalizadas entonces del cine, así como con los procesos de neoliberalización de la cultura. El historiador Maranghello llegó a decir que, entre 1990 y 1996, la producción local se había convertido en una lengua muerta (González y Rinesi, 1993; Ciria, 1995; Maranghello, 2005). Sin embargo, desde la crítica cinematográfica se produjo una doble afirmación: la invención de una "novedad", así como la legitimación de la crítica. Un proceso que se vio como autonomización del campo del cine, pero que también supondría la relación con una de las funciones problemáticas del discurso, la de la tradición. Esto significó una discontinuidad con otra, la de los 80, en el marco de un contexto más amplio, en lo que respecta al cine moderno y donde vuelven a ponerse en juego algunos de los conceptos deleuzianos. Así se afirmó un relevo generacional o distintas formas y estructuras de transmisión, a partir del concepto de posmemoria. Esto se produjo a partir de una selección y crítica, tanto de la producción como de las distintas formas de escritura de/sobre cine, principalmente de la historiografía y de la crítica cinematográfica. El propósito de este capítulo es mostrar desde qué formaciones discursivas se produce y construye esta discontinuidad.

En este marco se destaca la crítica cinematográfica, puesto que sería desde *El Amante* (1995), que logró no solo captar, sino producir un público cinéfilo principalmente en la Ciudad de Buenos Aires, que comenzaría a utilizarse la noción de lo "nuevo" en una tapa que los editores reconocían "explosiva". En oposición a esta denominación que se mostraba sobre el afiche de la muestra *Historias breves* (1995),[4] se publicaba el de

---

cine político, reformulando los planteos que Fredric Jameson expuso en su periodización de los años 60 (Lusnich y Piedras, 2011).

4. Incluía los cortometrajes *Rey muerto* (Lucrecia Martel), *Niños envueltos* (Daniel Burman), *Cuesta abajo* (Adrián Caetano), *Guarisove, los olvidados* (Bruno Stagnaro), *Noches áticas* (Sandra Gugliotta), *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino), *La simple razón* (Tristán Gicovate), *La ausencia* (Pablo Ramos), *Ojos de fuego* (Jorge Gaggero) y *Kilómetro 22* (Paula Hernández).

No te mueras sin decirme a dónde vas (Eliseo Subiela, 1995), con otra denominación que no aludía a "Lo viejo", sino a "Lo malo". En este número se publicó también un dosier donde se reafirmaba esta contraposición, el "abismo" que separaba al film de Subiela –no solo calificado como "malo", sino como "intervención cultural oscurantista" y "megabodrio"– de la mayoría de los cortometrajes de la muestra colectiva que exhibían, según los editores, un alto nivel de competencia técnica en la narración, comprensión del oficio y búsqueda de otros horizontes: "La muestra insinúa que hay un futuro posible para el cine argentino" (*El Amante*, 1995).[5]

El artículo de Quintín, "Novedades en el Nuevo Cine Argentino. Divisas y dinosaurios", del mismo número, era todavía más taxativo, puesto que el término "dinosaurios" es reapropiado como denominación para "el rencor y el desprecio que buena parte del público comparte. Los nombres entran y salen según quien haga la lista, pero a lo que se apunta es a un tipo de cine que no solo es artísticamente nulo, sino comercialmente cada vez más inviable" (Quintín, 1995: 27). Si el título aludía no solo al "cine dinosaurio", sino a divisas, es porque planteaba el problema de la exportación del cine argentino y latinoamericano cuando Estados Unidos seguía con el monopolio que fijaba pautas no solo sobre la "exportabilidad", sino sobre una "latinoamericanidad" presupuesta. Se trataba del momento en que habían comenzado a instalarse la coproducción y una nueva ley de cine, aunque esto no asegurara el éxito ni la convocatoria esperados.[6]

5. El editorial no solo está dedicada a Subiela, de quien se ocupó Quintín en "No te mueras sin decirme a dónde vas. El carnaval de las almas", sino también a una crítica considerada complaciente, en un tono que pretendía ridiculizar. El otro flanco son las condiciones de exhibición tradicionales, apostando por el video y la televisión como último refugio para cinéfilos de entonces. El editorial terminaba con la siguiente frase: "Hasta la próxima, lectores o almas ligadas en otra existencia" (*El Amante*, 1995), aludiendo a la comunicación ultramundana del protagonista de *No te mueras…*, una película que, por otro lado, fue premiada en importantes festivales, como el de Montreal y La Habana.

6. Se refiere a que el INCAA habría recriminado que *Rey muerto* no tenía la cuota suficiente de "realismo mágico" (Quintín, 1995: 20), así como a las prerrogativas de eruditos norteamericanos y funcionarios sobre las estrategias de "latinoamericanización" que debía adoptar el cine argentino, para lograr éxitos como *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992).

En medio de estas controversias sobre exhibición y exportación, en un período en el que terminarían fortaleciéndose los grandes oligopolios de distribuidoras estadounidenses, los cortometrajes de bajo presupuesto de *Historias breves* se proyectaron juntos, porque a los exhibidores no les convenía programarlos con los largos, como se venía haciendo. Pero la muestra, según Quintín, no solo sorprendió a la crítica, sino que convocó más de lo esperado para su distribución y estreno comercial, además de lograr llegar a salas provinciales, evento que el crítico no menciona, pero que produce una diferencia con respecto a ediciones de años anteriores. Se trataba de un "acontecimiento subterráneo" (Quintín, 1995: 20) que tenía que ver con la formación, ya que, desde 1991 estaba en funcionamiento la Universidad del Cine, con Manuel Antín, primo del crítico, entre sus fundadores. Sin embargo, y esto tampoco lo menciona Quintín, existían muchas diferencias en cuanto a las formaciones y experiencias.[7]

Aquello que tenían en común estos cortometrajes, según Quintín, eran cuestiones relacionadas con el gusto y los modos de producción: 1) La técnica no embellecedora: se consideraban "bien hechos", no tenían los vicios habituales: una foto bonita o publicitaria, un sonido ampuloso; la escenografía no era de casa de decoración, los guiones eran sólidos y las actuaciones no declamatorias. 2) No eran pretensiosos como las películas de los "dinosaurios", entre los que se incluye, además de Subiela, a Solanas, que entonces participaba de un programa televisivo: *Enseñando a vivir*. 3) Lo más interesante, según el crítico, era que había una cuestión que se extendía a toda la historia del cine argentino (de ficción) que habría actuado como un velo sobre la realidad. Restricciones, según Quintín, hijas del miedo, la censura y la incompetencia y, una vez levantadas, la relación con el exterior resultaría más directa para realizadores y espectadores. Las

7. Martel, que venía de dirigir en televisión *Magazine for fai*, se opondría al tono de informalismo con el que quiere identificarse al grupo de *Historias breves* en este artículo. Ha declarado oponerse al trabajo informal con actores no profesionales, en la medida que supone un beneficio extra del que se apropiaría el director, que luego se inserta en el mercado o recibe beneficios a través de muestras, festivales, congresos, etc. Así lo manifestó en una conferencia en Casa de América (2009) y en una entrevista para la tesis (Ciancio, 2013) en que se basa este libro. Su trabajo ha ido incluyendo cada vez más instancias de coproducción global en los últimos años.

dos últimas cuestiones se presentaban de modo menos polémico y tenían que ver con la "originalidad" de los cortometrajes y el reconocimiento de que se trataba de un trabajo surgido supuestamente del modelo de taller informal en el que imperaría una autocrítica colectiva.

La nota del mismo dosier de otro crítico, "Al fin, en el camino" (Alejandro Ricagno, 1995), más cautelosa, afirmaba que aunque un poco pronto ya se vislumbraban algunos nombres en el camino: "Esperemos que no derrapen en las próximas pistas" (Ricagno, 1995: 22).[8] El dosier terminaba con una entrevista, donde habría surgido el término "dinosaurios", mostrando el tono desenfadado y polémico, que pretendía a través de las voces entrevistadas presentar el posicionamiento de la revista:

> *E. A.*: ¿Qué opinan de los últimos años del cine argentino?
>
> *Caetano*: Para empezar, el cine de la inmediata posdictadura era como la revista *Destape:* mostrar cosas que nunca se habían mostrado. Era un cine demagógico.
>
> *Ramos*: Después se generó una especie de desconcierto. Lo que influyó en estos años fue la existencia de los dinosaurios del cine argentino, que pueden definirse con un verbo: acaparar. Y ahora estamos en una etapa potencialmente estimulante en la que necesariamente va a haber que hablar de lo que pasa. Debería venir una etapa de crítica al menemismo.
>
> *Martel*: Tampoco había mucho que acaparar. En todo caso, los dinosaurios son también los que deciden darles las oportunidades a determinados realizadores.
>
> *E. A.:* Pero… ¿quiénes son los directores dinosaurios?
>
> *Martel*: Subiela, Solanas, Gallettini, Desanzo, incluso Aristarain.

8. *Historias breves II* (1996), no provocó la misma respuesta en la crítica. Pero aquí se presentó *ALUAP* (Tatiana Mereñik y Hernán Belón, 1996), narrado desde la perspectiva de una niña, despedida al exilio el día de su cumpleaños. En México, ese mismo año, Jorge Denti realiza *Argenmex. 20 años. La historia esta* (1996), con testimonios de hijos e hijas de exiliados y desaparecidos, acompañados por la voz de Juan Gelman. Producciones que podrían considerarse como un antecedente de lo que luego serían los documentales de "memoria crítica" o posmemoria.

E. A.: ¿Y Ayala y Olivera, a los que alude el título de uno de los cortos?

Tambornino: Sí. Son, son, son, son.

E. A.: ¿Qué definiría al cine dinosaurio?

Martel: Son tipos que se alejaron de la calle, de la cosa cotidiana, sin vueltas, sin rebusques, sin metáforas nefastas.

Gugliotta: Creo que hubo un gigantesco bache en el cine argentino, un montón de años transcurridos desde que esta gente empezó a filmar, en los que mucha gente talentosa no tuvo la posibilidad de hacer nada. Hay una generación ausente. ¿Dónde están los treintañeros? […].

Martel: Me gustaría saber por qué no existen los géneros en la Argentina, por qué parece vergonzoso hacer películas de terror o *westerns*.

Tambornino: Y bueno, está el policial argentino…

Martel: Pero el policial argentino siempre, en algún momento, se zafa a la mierda y quiere ser una moraleja filosófica.

Caetano: Hay algo peor. Acá hacen una película como *La noche de los lápices*, que se supone un testimonio, y lo que te muestran son torturas para que la gente salga diciendo: "¿Viste cuando la agarran a la mina y…?". Es algo re-morboso. En lugar de que la gente se asuste de la tortura, logran que vaya a disfrutar de su costado morboso. El cine de terror es todo lo contrario: la muerte da miedo, da pavor.[9] (Quintín y Bernades, 1995: 23-24)[10]

9. Se trata, nuevamente, del problema de la representación que en Argentina fue planteado a través de una supuesta falta. Si desde el campo de la fotografía, esa falta encubría una invisibilización, en el caso del cine el problema surgió no solo desde *La noche de los lápices*, sino también a partir del cine militante, como en el caso de *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972* (Eijo (h), Giorello, Moretti, Oroz, Vallina, Verga, 1973), que bordea la representación prohibida.

10. Además de preguntas sobre los estrenos en aquel momento (*Gatica, el mono* y *Tango feroz*), o sobre directores de moda en los 90 (Quentin Tarantino), se consultaba sobre la lectura de crítica de cine. Aunque la mayoría de las respuestas son negativas, la pregunta mostraba el interés por afirmar el lugar de esta formación discursiva.

La denominación de "lo nuevo" se produjo, principalmente, desde la crítica cinematográfica, confrontando con un lenguaje coloquial que no ahorraba improperios y que buscaba la aquiescencia de cineastas y practicantes audiovisuales jóvenes. Esta denominación trascendió este espacio y se instaló con el tiempo entre formaciones discursivas como la historiografía, la sociología, los estudios de cine en general y fue retomada por una parte de esta generación para autodenominarse. Se trataría de un proceso considerado como ruptura, discontinuidad y autonomización tanto en la producción como en la crítica y, luego, en la teoría, que se diferenciaba de la perspectiva de ensayistas como González, Ciria o del historiador Maranghello, quienes, aunque por diferentes razones, coinciden en que el cine argentino estaba sentenciado o muerto. Pero, desde otras perspectivas, *El Amante*, antes que ejemplo de virtud crítica con su potente tradición que interseca campos como la filosofía, la literatura y el cine, ha sido el referente de un procedimiento autorreferencial que exasperaba el modelo del crítico como estrella y llevaba al máximo la arbitrariedad de sus opiniones (Broitman y Samela, 1993). Así como también se ha cuestionado su supuesta disruptividad, que no solo tendría que ver con el personalismo de la revista, sino con el desconocimiento de la historia del cine argentino, lo cual diferencia esta crítica de la de los 60 (Valdez, 2016).

En la mayoría de ensayos y compilaciones de mediados de los 90, no se mencionaba un nuevo cine, excepto en las referencias al de los 60, sobre el cual incluso se expresaba cierta nostalgia, comparándolo con el neoliberalismo posterior. Esta percepción, no en tanto las posibilidades, sino en cuanto a las condiciones de producción cultural, coincide con los análisis posteriores sobre todo desde las investigaciones sociológicas de emergencia del (nuevo) NCA,[11] y también desde las políticas de comunicación de los 90. A partir de ese momento se produciría una hegemonía cultural de clases medias y medias altas, hegemonía que no

11. La sigla NCA fue propuesta y comenzó a circular masivamente a través de los escritos de Horacio Bernades para *Página 12*. Por otro lado, según Valdez (2016), la crítica enfatizó la necesidad del (nuevo) NCA en el marco de los festivales, sostenido por un modelo hegemónico surgido del circuito universitario.

es nueva, pero que presentaba algunas transformaciones en el marco del neoliberalismo, así como de diversas estrategias de reproducción y consumo cultural, que fueron consideradas como una producción de distinción (Moguillansky y Re, 2009).

Entonces, tanto *El Amante* como *Film*, principalmente el primero, desempeñaron un rol significativo al posicionarse no solo respecto a la producción, sino a otras formas de la crítica que se reproducían en la prensa y medios masivos, sobre todo tomando posición respecto al imperativo de apoyar cualquier producción del cine argentino. Este debate se venía expresando antes de que surgiera aquel sobre "lo nuevo" en el cine argentino y se publicó en el editorial del número 15 de *El Amante*, donde Quintín (1993) se preguntaba "¿Puede un crítico decir cualquier cosa de una película?".[12]

Esta pregunta y su respuesta, que fue vista como autorreferencial y poco clara en cuanto a lo que significaría la "buena fe" como el único requisito (Broitman y Samela, 1993; Valdez, 2016), fue también interpretada, a pesar del tono informal y polémico, como autoafirmación que buscaría mitigar los efectos de compromisos, asumiendo las reglas del propio campo en formación, produciendo aquello que se insinuaba como diferente y "superador" del agotamiento (Cartoccio, 2006). Aunque la categoría de superación resulte problemática en sí misma, no podría, en cualquier caso, aplicarse a la mayoría de contenidos de *El Amante*, cuyo estilo era en ese momento el de una cierta inmediatez y polémica coyuntural. En ese mismo año, 1993, comienza a circular *Film*, fundada por Wolf, Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña.[13] La publicación, desde los primeros números, buscaría propuestas arriesgadas, a partir de la organización de muestras y ciclos. En 1994, un año antes de la tapa "explosiva" de *El Amante*, Wolf publicaba en *Film* una encuesta en dos

12. La polémica surgió a partir de una reseña adversa del crítico Claudio Daniel Minghetti en *Página 12* de la película *Matar al abuelito* (1993), de César D'Angiolillo.

13. Además de su trabajo en la TV pública, Peña, junto con Mestman y Carlos Vallina, fue uno de los responsables de recuperar el cine de las vanguardias. El cortometraje *Restos* (2010) y *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri están realizado con parte de este material. Realizó el documental *Cómo se hizo la hora de los hornos* (2007), con imágenes inéditas.

partes, titulada: "Una generación de huérfanos" (1994b, 1994c), que pretendía ver qué se producía por debajo y oblicuamente de una producción "tan escasa como esclerosada" (Wolf, 1994b: 12), en la que se consultaba a Rejtman,[14] Sapir y Solomonoff. Sin embargo, esta encuesta fue un tanto cuestionada en cuanto a la orfandad del nuevo-nuevo cine argentino que habría abrevado de fuentes fílmicas, además del conocimiento de la historia del cine, asegurado por la formación y los festivales.[15]

Por otro lado, pero en un posicionamiento vinculado al anterior, así como en *El Amante* se dedicaban a cuestionar la complacencia de la prensa gráfica y de otros críticos, haciendo de la crítica misma el objeto de discusión, Wolf (1995) publicó una reseña de la compilación de España, *Cine argentino en democracia, 1983/1993*. Allí señalaba que la introducción del libro fijaba un patrón de exceso de cortesía. Con lo cual, lo que ha tendido a identificarse como proceso de autonomización no solo se producía respecto de la "critica complaciente", sino también de la historiografía y a través de un vínculo con una generación considerada "huérfana". Sin embargo, mientras que *El Amante* mostraba una autoexposición polémica, *Film* se centró en "jóvenes realizadores" desde la relación con la tradición. Pero no necesariamente mostraría un tono de menor confrontación generacional. Aunque las entrevistas se refieran al proceso de creación de cada trabajo, en lugar del tratamiento explosivo y rupturista de *El Amante*, el de *Film* se vio más bien como un jalón más en su política de promoción de novedades.

Este proceso de legitimación y autonomización de la práctica de la crítica, que ha tendido a valorarse o a cuestionarse en cuanto a su supuesta disruptividad y autonomía, se produjo en un momento de expansión

14. Rejtman (2007) no participa de *Historias breves*, pero en la reedición de *Rapado*, se afirmaba "el nuevo cine argentino primero fue un libro: este". En este puñado de cuentos cortos, laboratorio del cine que más tarde este director-escritor plasmó en *Rapado* (1991), *Silvia Prieto* (1998) y *Los guantes mágicos* (2004), aparece un mundo de personajes protagonistas pauperizados en el marasmo de una posmodernidad periférica.

15. Según Prividera (2014: 50), sin coincidir con Wolf, el (nuevo) NCA fue más un grupo etario que una generación con un proyecto, donde además existió una orfandad no metafórica: "Sea por desdén o apatía ante el fracaso de la generación de sus padres (desaparecidos), o por desdén y apatía ante la victoria de sus padres (menemistas): los hijos de los 70 crecieron en un paisaje después de la batalla, y se limitaron a reproducirlo".

informativa cristalizada en diversos medios impresos y digitales. Sin embargo, como se ha intentado mostrar, esta información, que en la medida que se nombra como tal invisibiliza experiencias, trayectorias, posicionamientos, firmas, capital simbólico, valoraciones de gusto, polémicas y decisiones en cuanto a la producción y circulación, se materializaría en formas diversas. Así como su acceso, que estuvo restringido a los centros urbanos, principalmente a la Ciudad de Buenos Aires, porque estas publicaciones estaban vinculadas al circuito de festivales, especialmente al Bafici, así como a la Universidad del Cine. Tampoco debería considerarse como una novedad en cuanto a la pretensión de autonomía de la crítica en simultáneo a la del cine, que tuvo su primer intento en los 60, y se distinguió de la crónica de espectáculos,[16] aunque evidentemente desde otras condiciones de producción.

En este último período, se producen también innovaciones técnicas en la edición, afianzamiento del video y la televisión por cable, surgimiento del digital, masificación del porno. También se transformaba el marco institucional educativo, surgen en los centros urbanos escuelas de "imagen y sonido" y de formación técnica (públicas y privadas), sobre todo, en Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Se incrementaron las matrículas en carreras como Comunicación Social en el marco de un *boom* de oferta educativa que pretendía canalizar la demanda y supuesta avidez de jóvenes para insertarse en la cultura mediática.[17] Todos estos cambios, que también han sido evaluados en sus consecuencias de exclusión social,

16. Ese mismo constructo autor entró en crisis durante la práctica y la teoría del cine militante al ser considerado como "agente de aculturación" (Solanas y Gettino, 1973), aunque el mismo Solanas terminaría haciendo un cine más parecido al segundo que al tercero.

17. Se trataba de tecnicaturas a las que se contrapone la FUC (Universidad del Cine), de formación considerada más prestigiosa, centro de difusión y legitimación del (nuevo) NCA. Estos cambios se producen en el marco de una reforma del sistema educativo con mayor injerencia del sector privado y la incertidumbre para las carreras tradicionales de la clase media (Torre y Zarlenga, 2009). Incertidumbre vinculada a la neoliberalización: mientras se incrementaba una expansión de la "industria cultural" a través de la conformación de multimedios y paso a una economía de servicios, se producía una desindustrialización de otras esferas de producción. Esto puede verse en el documental *Ciudad de María* (Enrique Bellande, 2002), que muestra las transformaciones de San Nicolás de "ciudad del acero" a ciudad de peregrinaje.

contribuirían a la formación de un público especializado, potencial consumidor –categoría de análisis cultural que también se fija en ese período de neoliberalización– de publicaciones sobre cine. También comenzaría a mencionarse una "nueva crítica" (1998) desde la rama argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), organismo responsable del primer libro que utiliza esta denominación: *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (2002),[18] compilado por Horacio Bernades, Diego Lerer y Wolf, y que continúa, en cierta medida, la posición de *El Amante*.

Sin embargo, este proceso del campo cinematográfico y de la crítica no solo se debería a una operación interna, sino que se produce en un marco de transformaciones legislativas, con la promulgación de una nueva ley de cine (1994), así como la reactivación y descentralización de los circuitos de festivales, muestras y la formación universitaria en cine. Aunque el festival más importante se localizó en la Ciudad de Buenos Aires con la creación en 1999 del Bafici; no obstante, también participaron en el evento salas tradicionales del centro urbano a las que se destinaron ciclos temáticos, alternativos o de autores y, luego, se fueron incorporando otros espacios provinciales. Por otro lado, se produjo el relanzamiento del Festival de Cine de Mar del Plata (1997). En el marco del primer Bafici, que durante muchos años se consideró opuesto en cuanto fines, estética y política del marplatense,[19] se estrenaron y premiaron películas como *Mundo grúa*. Si se considera, entonces, la película de Trapero, donde con imágenes en blanco y negro y una estética que roza el docudrama, el mundo del trabajo pretende mostrarse desde la crudeza que suponía la precarización laboral,[20] la emergencia de estas imágenes se produce

18. Aquí Wolf (2002: 34) comparaba una serie de películas y descartaba el uso de categorías como movimiento o generación, "plantear una misma columna vertebral… (y no en prestar atención al hecho) de que en el uso específico de los materiales las diferencias se agiganten".

19. Diego Battle presentaba el Bafici como polo opuesto del Festival de Mar del Plata que organizaba el gobierno nacional con Julio Mahárbiz (Battle en Moguillansky y Re, 2009).

20. Desde el Consenso de Washington, por unos años la economía argentina no solo tuvo bajas tasas de inflación, sino crecimiento sostenido por inversión extranjera directa dirigida a empresas privatizadas con inversiones de corto plazo. A pesar del crecimiento

en el interior mismo del dispositivo neoliberal de producción, circulación y consumo de cultura.

Por otro lado, la categoría de "nuevo cine" no es novedosa en sí misma ni alude a un contenido específico de los films. Fue aplicada o reivindicada en distintos momentos: desde el *Cinema Novo* hasta los "nuevos cines" que a mediados de los 90 la crítica utilizó no solo para referirse al argentino, sino al iraní, que también tuvo una presencia constante en las primeras ediciones del Bafici, con películas como *La manzana* (Samira Makhmalbaf, 1998), ganadora del premio del público (1999). En el caso de la cinematografía argentina, el entonces denominado "nuevo cine", con el cual se ha comparado desde la crítica y el ensayo al (nuevo) NCA (Aguilar, 2006; Bernini, 2003a; Peña, 2003), con Leopoldo Torre Nilsson como precursor (de la noción de autor y estilo), fue un modo de nombrar la obra de directores como Lautaro Murúa, David Kohon, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín y Leonardo Favio. Desde algunas perspectivas, se trataba de un correlato de lo que ocurría en otras latitudes con la crítica, en publicaciones como *Gente de Cine*, *Tiempo de Cine*, *Cinecrítica*, que, como en los países que postularon una política de autores, sobre todo, Francia, tuvo cierta hegemonía. También en la Argentina se dio el caso de críticos-directores como Feldman,[21] Kohon, Cozarinsky, y suele mencionarse solo a una mujer en este contexto, Mabel Itzcovich.

---

económico, el desempleo comenzó a crecer (del 5,2% en 1991 al 12,2% en 1994) en Buenos Aires y en el resto del país. En 1995 en el Área Metropolitana de Buenos Aires alcanzó el 20,2% (Cerrutti y Grimson, 2004). Esto impactó en la baja capacidad de compra y consumo, entonces los espacios de consumo cultural y distinción en la Ciudad de Buenos Aires, o el festival de cine de Mar del Plata (una de las ciudades donde más impactó la crisis, ya que basaba su economía en la industria y en el turismo interno) resultaban excluyentes y restringidos, con lo cual, la denominación instalada en los años 90 de "consumo cultural" resultaba paradójica.

21. En el docudrama *Memorias y olvidos* (Feldman, 1987), con el mismo material dos periodistas producen respuestas antagónicas. En una escena, el relator dice: "Lo que ustedes vean o quieran ver es responsabilidad del *computer*", mientras se ven en una especie de "test de memoria" imágenes de la prensa, con preguntas sobre fechas. Se ponía así en cuestión el concepto de "objetividad documental". Pero habría una cuestión más y es que se muestra también que ese material ya constituye de por sí un archivo, una memoria objetivada desde una tecnología informática que no es la de la "era Gutenberg".

En cuanto a las cuestiones de género y lo que, desde la historiografía y el ensayo, comenzó a nombrarse como "un cine de mujeres" o a enunciarse difusamente desde la categoría de "tecnologías del género", aunque no se abordaran todas sus dimensiones y se utilizara todavía dentro de un esquema binario, en los trabajos dedicados al cine de los 60, el problema era planteado a partir de las representaciones de las actrices, de aquello que se consideraba una relativa libertad en la sexualidad y en los modos en que los personajes se expresaban, antes que desde obras de realizadoras,[22] desde una "mirada femenina" o no heteronormativa. De aquel nuevo cine argentino no se incluiría básicamente el trabajo de ninguna directora en la historiografía hasta comienzos de este siglo, aunque sería durante los 60, con el cortometraje y el cineclubismo que mujeres, como Paulina Fernández Jurado, pudieron comenzar a producir.

Esta es una diferencia con la irrupción y denominación del más reciente NCA, en el cual, desde *Historias breves*, se encuentran producciones que fueron las más importantes para la crítica aunque sus directoras no se autopercibieran feministas. Ricagno, por ejemplo, mencionaba un "feminismo no blando" en el corto *Rey muerto* (Ricagno, 1995: 22), aunque Martel ha rechazado en más de una ocasión nombrarse feminista. En algunas de las primeras compilaciones de cine que incluyeron entrevistas (Martel en Rangil, 2005), Martel se manifestaba más cercana a roles tradicionales de las mujeres como ideal de felicidad, aunque en sus películas muestre lo contrario, y reconocía hasta hace un tiempo no conocer el feminismo al que asociaba a una cuestión de poder o académica, sin distinguir distintas versiones, y aunque esta calificación de "no blando" se opone a la de "soft" con que se catalogó desde el feminismo

22. Según Valdez (2005b), por detrás de las "nuevas sexis" (Egle Martin y Libertad Leblanc), se desliza *Y Dios creó a la mujer* (1956, Roger Vadim). Pero esta forma de expresión, comparada con la de la *nouvelle vague*, estaba a la sombra de Isabel Sarli y las películas de Armando Bo, director también de …*Y el demonio creó a los hombres* (1960). Mientras que films, como *El rufián* y *Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1961,1964), ofrecían un conato de *queerworld*. Aguilar (2005) identificaba a los personajes de Torres Nilsson como aquellas que desplazan a la mujer-estrella e imponen una en crisis, con actrices como Elsa Daniel o Graciela Borges, considerada por Aguilar incluso más osada que Sarli por la escena onanista en *Circe* (Antín, 1963). El cine de Antín o Kohon mostraba el conflicto de un deseo femenino, pero que sigue siendo visto por "un ojo masculino".

norteamericano a las películas de Bemberg, quien murió el mismo año del estreno de *Historias breves*.[23]

A lo largo de los trabajos sobre el NCA, se produjo otra perspectiva con respecto al rol de las mujeres y al género, que no está enunciado como tal. Asimismo, el posicionamiento de las directoras se diferenciaba no solo del feminismo de Bemberg –además de la UFA (disuelta por la dictadura, que también provocó la pérdida de sus archivos), cofundó la productora GEA Cinematográfica (1980) y organizó la sección "La mujer y el cine" del Festival de Mar del Plata–, sino también de las herramientas a partir de las cuales se analizaba el cine de los 80. Es decir, a partir de la idea de un cine de mujeres entendido muchas veces como resistencia al *mainstream* e incluso al posicionamiento del "cine político" de la década anterior (Del Brutto, 1993; Fontana, 1993). Mientras que en el cine de los 90 y, concretamente, comparando cinematografías como las de Martel y Bemberg en perspectiva con debates y disidencias contemporáneos sobre feminismo, a diferencia de lo que sugería Ricagno, al abordar directoras, como Martel, Solomonoff, Paula Hernández, Ana Poliak y Carri, se mencionaba un posfeminismo o un feminismo no político (Stites Mor, 2007). Esto depende de qué se entienda por feminismo, mucho más hoy con sus varias diseminaciones, y, si es que puede considerarse un feminismo no político, aunque entre la veintena de directoras que se incluyeron en el primer (nuevo) NCA, como Martel y Carri, se percibe una diferencia con respecto a Bemberg, que se enmarcaba en la "segunda ola", con Simone

23. Tanto Quintín como Ricagno (1995) destacaban el corto de Martel, porque salía del marco tradicional urbano. Sin embargo, sus largos posteriores se enmarcan desde otro dispositivo de percepción. Rangil (2005) en una de las primeras compilaciones dedicadas al tema, sigue a De Lauretis al preguntarse cuáles eran los marcadores que indican la presencia de una mujer detrás de cámara, entiende al feminismo desde Kuhn como un conjunto de herramientas conceptuales, métodos y modelos de análisis, más que como una práctica que supone diferencias. Desde ahí, entrevistó a Guarini, Martel, Solomonoff, Stantic, Vanessa Ragone, Ana Poliak, Paula Hernández, Beatriz Di Benedetto y Marta Bianchi, mostrando la diversidad de posiciones en las directoras. Stantic sostenía una posición afirmativa al entender el feminismo "como una pelea por tener las mismas oportunidades. El hecho de largarse a dirigir cine ya es una acción muy feminista, porque el cine siempre fue considerado un quehacer del hombre" (Stantic en Rangil, 2005: 216).

de Beauvoir en la cresta.[24] La falta de otras producciones y perspectivas no impidió, sin embargo, que el impacto en los 80 de una película como *Camila* provocara que Martel afirmara que en ese momento se podía percibir al cine como una actividad liderada por mujeres (Martel en Bettendorf y Pérez Rial, 2014). Aunque no menciona que estuvieran en su mayoría excluidas de la industria cuando se produce también una diferencia en el perfil de clase, en algunos casos, de la trabajadora de cine si se compara con el período industrial.

Albertina Carri, por otro lado, no solo se percibía más afín con las críticas hacia el concepto de género como las que postuló Butler (quien no se consideraba posfeminista), sino que, además, tuvo una participación activa en el reconocimiento de derechos a las parejas del mismo sexo, que planteó nuevos debates en torno a cuestiones como la normalización de la homosexualidad, o a su priorización frente a la despenalización del aborto. El cortometraje de animación *Barbie también puede eStar triste* (Carri, 2002) ya produjo una desestabilización de los roles de género, a partir de juguetes como las muñecas Barbie y los muñecos Ken. Luego Carri incluyó en muchos de sus trabajos siguientes, audiovisuales, performances (*Pets*, de 2012, y *Animales puros*, de 2017), hasta su última ficción, *Las hijas del fuego* (Carri, 2018), imágenes de pornografía convencional o alternativa. Ya sea desde un lugar de cuestionamiento en la intensificación del gesto de la actriz que mira fuera de campo en *Animales puros*, o desde el goce y el exceso en *Las hijas…*, así como se volvió una figura central en la organización de festivales LGBTIQ como Asterisco.

24. Algunos críticos consideraban que en el cine de Bemberg el problema no es el género, sino la institución conyugal (¿se pueden separar?), porque sus películas, al cuestionar un orden masculino, dejaban intacto un orden político y producían una ilusión de igualdad con Europa (Salas, 2008). Solo problematizan ese orden *Miss Mary* y *De eso no se habla*. Con entrevistas a menores que se alternan con títulos de frases célebres (cuyo sexismo o crítica social se acentúa), Bemberg, en el corto *Juguetes* (1978), también puso su mirada sobre los roles de género en la transmisión de la cultura a través de cuentos, rondas y sobre la "primera presión cultural", los juguetes. Sin embargo, se sitúa en un contexto de clase media urbana, que se diferencia de las condiciones sociales de acceso a la cultura (letrada y profesional) y al juego en el resto del país en áreas rurales o suburbanas, donde el trabajo infantil y las condiciones de vida producen exclusión incluso de los roles tradicionales de género, o los deshacen, que se reproducen a partir del juego o los juguetes.

Pero, en las publicaciones especializadas que surgen en los 90, así como en los inicios del debate sobre el (nuevo) NCA, aunque se incrementaran respecto de la década anterior, no existen prácticamente producciones escritas desde el feminismo u otras dedicadas al género y no porque no existieran sus marcas. La revista *Film* publicó un "diccionario de directoras" (1994), no solo argentinas, de tres páginas y entrevistas a productoras y directoras como Stantic. En cuanto a *Kilómetro 111*, se destacaban principalmente las secciones *Ensayos* y *Versiones*, la edición de textos de Bazin, Rancière, Daney, Jameson, Žižek y de directores como Pasolini y Rocha, entre otros, sin incluir a lo largo de estas primeras ediciones publicaciones sobre feminismo o estudios de género.[25] Se destacan los ensayos adornianos de Silvia Schwarzböck acerca del cine puro (un concepto quizá demasiado idealista teniendo en cuenta no solo la forma narrativa, sino las condiciones de producción), en cuanto no reconciliado, modernismo y vanguardia, y la crítica al sensacionalismo que entra en dialéctica con el público y con la industria, como en el caso de Gaspar Noé y Lars Von Trier. También los primeros ensayos sobre el cine de Martel (reescritos en *Los espantos* [2016], donde Schwarzböck propuso no solo una nueva definición de estética de la posdictadura neoliberal extendida, sino de la estética misma), que se ha vuelto un oráculo para ver las contradicciones de la sociedad argentina (como el de Albertina Carri se volvió un oráculo para las cuestiones de memoria y posmemoria). Esto a pesar de las resistencias de Martel a las alegorías y referencialidades a buscar respuestas representativas de toda la argentinidad en un cine situado en una provincia con determinadas características socioculturales o en un imaginario familiar.

25. Uno de los textos publicados en *Kilómetro 111* fue "Minorías: Conversación con Anahí Berneri, Santiago García y Pablo Pérez", donde se afirmaba el fin de la autoafirmación de la diferencia y el ingreso a la integración y la ley, a partir de regulaciones sobre derechos (Bernini, 2008). Estas perspectivas se hicieron cada vez más presentes no solo a través de nuevos eventos, como el Festival Internacional de Cine LGBTIQ: Asterisco (donde Albertina Carri fue directora artística), sino en dosieres y artículos de revistas, como *CD Cine Documental* o *Imagofagia.*

Kilómetro 111, desde sus comienzos, se posicionó en diálogo con algunos de los tópicos de *Cahiers du Cinéma*,[26] si bien no se trata de una típica revista de espectáculos, tampoco responde a las tradicionales o actuales formas de investigación académica ni se asimila directamente a la crítica cinematográfica. Hace una década, quienes la editaban (Rival y Choi, 2010) se preguntaron qué era y qué hacía la crítica cinematográfica en un marco de incertidumbre local y global. Siguiendo a Daney (2004), afirmaban que, además de haber "inventado" la historia del cine y al cine moderno (del neorrealismo a la *nouvelle vague*), la crítica es una forma de rever los films. Un hacer que algo de lo visto vuelva de otro modo, un retorno de un objeto amado bajo una mirada atenta a las operaciones que hacen posible la experiencia cinematográfica: ver lo que hace ver, apuntar a una percepción anterior a la percepción. Aunque este objeto puede ser más ambivalente de lo que allí se planteaba y no estar dado.

La crítica empujaba al cine hacia sus límites (tanto internos como externos) con una supuesta realidad, y en este doble juego de retorno y empuje tenía lugar el discurso crítico. Pero también se había vuelto una práctica evidente y con esto produjo una ilusión de autonomía, como si fuera una especie de "segunda naturaleza" de su propio objeto. Así la producción de cine parecía indiferente a esta práctica, un aspecto que profundizaba la idea de autonomía de ambos campos: "La crítica se convertiría, entonces, en una mera invención discursiva que parece hablar de sí misma, a pesar de estar forzada por sus «casos» (los films)" (Rival y Choi, 2010). El discurso crítico resultaría cada vez más errático, condición que podría confundirse con la emergencia y admisión de la subjetividad en el oficio, aunque este se desenvuelve en la incertidumbre, único punto de encuentro entre crítica y cine.

Ahora bien, las escrituras que solían considerarse más teóricas, también tendrían un lugar insoslayable en la producción de la categoría de lo

26. El editorial del primer número afirmaba que la crítica no supone negación de lo dado, sino "lanzamiento de botellas al mar" en busca de una pedagogía de la imagen. En paralelo, surgía la pregunta por el autor, un "constructo-teórico-crítico" que la crítica de cine recuperaba cuando era puesto en cuestión en otros campos. Tópicos que persisten en los siguientes números de la revista.

nuevo. En el número 4 de *Kilómetro 111* se publicó "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino" (Bernini, 2003a). El ensayo alternaba denominaciones como "nuevo cine", "contemporáneo", "de los 90". La hipótesis era que las producciones de la última década del siglo XX retomaban y clausuraban, aunque no conscientemente, los programas interrumpidos de la generación del 60, del Grupo de los Cinco[27] y de las vanguardias. A pesar de las diferencias en ambas cinematografías, prevalecía lo que Bernini llamaba "una moral de la imagen",[28] una afirmación de la relación del cine con el presente y una oposición al de las décadas anteriores.

Se trataría de un umbral de época en el que el cine parecía volver a afirmarse capaz de elaborar conocimientos sobre la sociedad, resistir desde la autonomía estética y aún interpelar para la acción política (Bernini, 2003a, 2003b). Más allá de estas expectativas, quizá demasiado optimistas, y que fueron intensificándose en la producción académica, por lo menos en cuanto a la primera capacidad, se trataba de una modernidad tardía, donde seguía vigente la política de autor, conviviendo con modos contemporáneos. En el caso de *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), presentaba una imbricación con los medios y las series televisivas, espacio de producción en el que luego se insertan sus directores. Pero, a pesar de las diferencias, el cine contemporáneo se ubicaba en la línea de aquel proyecto moderno y de sus efectos, después de haber sido interrumpido por la dictadura.

A partir de Bernini, es posible preguntarse hasta qué punto las condiciones de posibilidad de la modernidad cinematográfica (que no coincide

27. Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Raúl De la Torre, Juan José Stagnaro y Ricardo Becher, cineastas experimentales cercanos al Instituto Di Tella. Algunos documentales rescataron parte de sus producciones: *Recta final* (Tomás Lipgot, 2010), sobre Ricardo Becher y *Hachazos* (Andrés Di Tella, 2011), acerca de Claudio Caldini, *outsider* de la industria y de los museos. También se ha considerado a Hugo Santiago como el sexto integrante. Sobre la producción de Caldini y otros artistas, como Carlos Trilnick y Jorge La Ferla, se publica una entrevista en *Kilómetro 111* (Caldini *et al.*, 2003). Las obras experimentales de Narcisa Hirsch fueron menos estudiadas hasta hace algunos años.

28. La cuestión de una "moral de la imagen" había sido enunciada de modo similar por Mabel Itzcovich (1962) al referirse a la cinematografía de los 60. También está presente en algunos de los artistas experimentales y de video (Caldini *et al.*, 2003).

con la modernidad o posmodernidad histórica, si tenemos en cuenta a Deleuze, entre otras perspectivas) tienen que ver, desde la forma y las estructuras narrativas, con acontecimientos que exceden la historia interna del cine, la voluntad autorial, el sujeto de enunciación, la influencia de estilos, incluso las condiciones sociales de producción. Bernini seguía a Deleuze, en cuanto delimitaba un comienzo desde un acontecimiento concreto como respuesta al desastre de la Segunda Guerra Mundial y por el quiebre de civilización de los campos de concentración –y, habría que agregar, de exterminio, como fue Auschwitz, además de los otros acontecimientos que identifica Deleuze situados espacial y temporalmente– que provocan el pasaje del cine clásico al moderno, así como de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Pero las marcas que Bernini detectaba en el cine argentino de tradición moderna, presentarían un "desfasaje", en donde los rasgos formales no respondían a una situación histórica, sino que deberían buscarse en la formación de cineastas, el arbitrio y aún en la continuación inconsciente y tardía de un ciclo moderno interrumpido. Sin embargo, y aunque la situación de posguerra europea no sea asimilable a la Argentina de fines de siglo pasado, existía un intenso malestar social y un gran sector excluido de las políticas neoliberales, así como un proceso judicial interrumpido con las "leyes del olvido" –Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987) y los indultos (1989-1990)–. Así, la modernidad cinematográfica podría responder desfasadamente a lo que Deleuze identificaba como crisis, teniendo en cuenta además que la memoria, el concepto que en la filosofía deleuziana determina la estructura narrativa del cine moderno, con sus modulaciones, no es un tema ni un tópico, ni siquiera responde totalmente a una voluntad autorial, que se añade a una película indiferentemente a la forma y al cuerpo y su motricidad, y que el tiempo y la elaboración del duelo y latencia del trauma, tanto singular como colectivo, no son cronológicos.

Bernini se centraba en el "realismo existencialista" característico de la generación del 60.[29] A diferencia del editorial de *El Amante*, focalizado

29. El neorrealismo latinoamericano no se explica solo por la formación de cineastas en Europa durante la posguerra. Habría que tener en cuenta también la Revolución cubana, obviada por Deleuze, acontecimiento que orienta a las vanguardias del Tercer Cine y la

en los cortos de *Historias breves*, el nuevo cine comenzaría con una modalidad de la imagen como la de Caetano y Stagnaro, quienes habrían opuesto una cierta transparencia a la opacidad del cine previo, produciendo el registro de una realidad, el inicio a una vida de lumpen en el centro urbano. Aunque Bernini también señalaba otro lado del comienzo, con *Rapado* (Rejtman, 1992), *Picado fino* (Sapir, 1994) o *El nadador inmóvil* (Fernán Rudnik, 1998), a partir de historias menores como vuelta al cine moderno, desde el laconismo (*El nadador…*), así como desde el montaje (*Picado fino*) –trabajo más cercano a la experimentación del videoarte–, pero también desde un "realismo naturalista" con el que identifica al cine de Martel, a partir de su primer largometraje: *La ciénaga* (2001), objeto predilecto de análisis alegórico de la crisis o de la dictadura argentinas en la academia global.

Finalmente, siguiendo a Daney (1996)[30] y a Deleuze, en lo que respecta al concepto de modernidad cinematográfica, según Bernini, las tendencias del cine argentino contemporáneo se opondrían menos de lo que parece, puesto que en ellas el mundo filmado concierne tanto a una relación de imagen a imagen (cine moderno) como a un vínculo de imagen a referente (el presente), siendo esta última dimensión la que caracteriza al realismo. Esto último no quedaba del todo definido, solo se identificaba teniendo en cuenta la exacerbación de la oralidad en un realismo no solo fílmico, sino lingüístico. Desde *Pizza…* hasta los estereotipos que

---

narración de *Memorias del subdesarrollo* (Alea también estudió en el *Centro Sperimentale di Cinematographia*). Por otro lado, si se considera lo que dice Deleuze del neorrealismo, también es posible preguntar hasta qué punto las condiciones de posibilidad históricas y sociales acaso no se prolongaron a fines del siglo pasado en Argentina cuando, a pesar de tratarse de un régimen democrático, algunas consecuencias económicas de la dictadura se efectivizaron. Aquí podría repensarse el desfasaje que plantea Bernini, quien, al señalar que se trata de una "continuidad inconsciente", sugería una dimensión que trasciende el voluntarismo del autor, su formación o la réplica de una moda o tendencia, y que tendría que ver no solo con condiciones objetivas de posibilidad, sino con el tiempo no cronológico de la memoria.

30. La cuestión del realismo no tendría que ver solo con una estética o un género, atraviesa los supuestos de la teoría y la crítica cinematográfica, en la línea de Bazin y luego la crítica que haría Daney. Incluso, este último afirmaba en una entrevista filmada por Regis Debray, *Itinerario de un cinéfilo* (1992), que hay un umbral más allá del cual el cine no va: el realismo.

se escuchan en *Bolivia* (Caetano, 2000) o la trivialización en *Silvia Prieto* (Rejtman, 1998), devenir hacia una ligera inverosimilitud de los intercambios verbales. En este nuevo realismo, los films dicen menos de los mundos narrados que de quien los enuncia, expresarían más una verdad del cineasta. Los personajes marginales de Trapero y Caetano se diferencian, en cuanto a sus motivaciones, según Bernini, en la medida en que pueden actuar, como en el caso del cine de Caetano, aunque esa acción signifique una transgresión de la ley, o son forzados o son dependientes, como en caso de Trapero. Pero la conclusión del ensayo era que la política, entendida como voluntad de cambio y acción (colectiva), resultaba en estos casos imposible.[31]

En este punto, Bernini le otorgaba a *Los rubios* también el cargo de "fracaso de la política", en su imposibilidad o desinterés respecto a la "reconstrucción" de un pasado, evidenciando una diferencia incompatible de generaciones, expresada no solo en la forma, sino en el rechazo del proyecto por parte del INCAA, así como en la imposibilidad del diálogo con "los actores empíricos" de la historia política. El documental respondía más al proceso de su construcción y a la subjetividad, en la línea del ensayo documental, que al testimonio. Esta categoría de "reconstrucción" del pasado es, sin embargo, problemática desde una poética de las imágenes, la narración y la representación, así como la atribución de testimonio, porque Albertina Carri también fue considerada como testigo indirecta (Amado, 2009), y ha reflexionado insistentemente sobre esta figura en sus ensayos. Si bien es esta lógica de las imágenes de la memoria del cine moderno a la que alude Bernini, apoyándose en Deleuze, no parecía, sin embargo, en un primer momento, permitirle ver otra forma narrativa en relación con *Los rubios*, probablemente, con rasgos modernistas (aunque ideológicamente posmodernos) más definidos que aquellos que caracterizan al melodrama, las formas alegóricas –entendiendo alegoría no en sentido benjaminiano– o al documental expositivo y de

31. "Cuando aparece [lo político] solo es telón de fondo de algunas escenas y nada de ella interesa a sus personajes [...] Si algo político hay en este cine, ello consiste en mostrar que la política, como práctica identitaria y como potencia de transformación, ha fracasado o no interesa a la ficción" (Bernini, 2003a: 104).

entrevistas, que habían sido los modos recurrentes de intentar reconstruir el pasado y de interpretar las películas, al punto tal que terminaba incluso señalando un extraño humor y pasmosa necedad en el documental de Carri.[32] Sin embargo, Bernini se posicionará de otro modo en el siguiente número de *Kilómetro 111*.

A lo largo de este capítulo, se muestran perspectivas disímiles acerca del documental de Carri. Pero en estos primeros escritos se encuentran algunos indicios de la diferencia que también se iría produciendo con respecto al problema de la memoria, que, sin embargo, no está del todo planteado en la crítica cinematográfica, aunque esta formación discursiva se posicione sobre el cine de los 80, en el cual, a pesar de los límites, es un problema central, que articula una década después no solo la producción, sino la historiografía y el ensayo sociológico-político y una resignificación del cine como tecnología de la memoria. Aunque en aquellas escrituras el *corpus* de un cine que "recupera la memoria" estaría basado, antes que en el análisis de la estructura narrativa, en los temas y alegorías. Para Bernini (2003b), según lo enunciaba en el número siguiente de *Kilómetro 111*, la cuestión más importante de *Los rubios* pasaba por la modernidad y la "primera persona", así como por el lugar del cuerpo, antes que por el contenido del film.

En este segundo ensayo, se reconfigura la corporalidad como rasgo específico de los documentales que, en lugar de la posible continuidad (inconsciente) de un proyecto inconcluso, tendrían que ver con la desvinculación de los dilemas del documental moderno (vanguardias y documental social). Los que Bernini incluyó aquí no tienen que ver directamente con un contenido (el pasado), sino más bien con una forma, posicionamiento autorial y puesta en escena. Entonces en *Los rubios*, *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2001), *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002)

32. Se incluyen planos de claqueta en los que Analía Couseiro se ríe y, en el siguiente plano, está hablando de cuando secuestraron a "sus" padres. No se trataría de un humor edificante, sino de un humor negro, contradictorio y, por lo tanto, que suspende el efecto catártico.

y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf, 2003),[33] la modalidad autorreflexiva no era vista solo como forma narrativa, sino como rasgo posmoderno, puesto que disponían de las formas del mismo modo en que utilizan materiales antes sometidos a una axiología definida sobre la técnica. Disposición que encontró su anclaje y legitimación en la subjetividad del cineasta y, sobre todo, en su cuerpo. Con esto se produce un último desplazamiento del lugar de la "verdad documental", en tanto ya no está en el mundo representado ni en la enunciación que daría cuenta de él, sino "en el yo del autor, aunque se trate en muchos casos de autores sin obra" (Bernini, 2003b: 43). Pero esta potencialización del lugar del cuerpo en el documental no solo afectaría a "autores sin obra", y aunque Bernini no defina estas nociones, en un sentido más común no sería el caso de Albertina Carri, que ya había realizado varios cortometrajes y un largometraje, sino también a quienes comenzaron desde una experiencia cinematográfica que se postulaba no autorial, como en el caso de las vanguardias. Bernini se refiere así a *Memoria del saqueo* (Solanas, 2003), donde las imágenes –a diferencia del trabajo de montaje por momentos dialéctico de *La hora…*, que termina en su primera versión con la imagen del cuerpo/símbolo del Che, entonces desaparecido–[34] dependen ahora del desplazamiento del cuerpo del director, provisto de una *handycam* como un *flaneur* cineasta. Si se pueden leer los episodios de fines de 2001 como una épica popular, se debería a un trabajo de apropiación de la experiencia política colectiva. Así, *Memoria del saqueo* sería una memoria personal, tensionada por la validez histórica a la que aspira –y habría que precisar, por el proyecto político que protagonizó luego Solanas– que, a pesar de estos rasgos, se ubica en la línea del documental moderno, aunque Bernini señalaba una cierta impostación, en cuanto el beneficiario sería más bien el autor y su proyecto. Se diferencia entonces

33. Excepto *Los rubios*, por un distanciamiento con *Cine Ojo*, el resto de los documentales fueron producidos por esta productora.

34. No solo está presente la imagen (la foto de Freddy Alborta Trigo), sino la voz del Che, por eso me refiero a un cuerpo/símbolo, en una película que retoma la frase de José Martí pronunciada en el mensaje a la Tricontinental (1967). Hacia 1968, la imagen del Che unificaba a diversos sectores, en un clima de oposición a Onganía, la imagen en el cierre de la primera parte implicaba cuestionamiento del lugar del espectador (Mestman, 1999).

de los otros documentales, en donde no solo no se construye un objeto ilustrado a través de la exposición de un saber, el otorgamiento del derecho a la voz-imagen a quienes no lo han tenido o la pedagogía social o histórica, sino que en el cine contemporáneo "filmar para ver", como diría Comolli, parece una apuesta herida por la incertidumbre, sin que, no obstante, se renuncie al gesto de realizarla.

Entonces el umbral entre una condición moderna y otra contemporánea se diferencia en el documental y en la ficción del nuevo cine, porque en el primero habrían primado las formas posmodernas, mientras que en el segundo se continúa un proyecto inconcluso. En este sentido, y en lo que respecta al documental de Carri, Bernini estaba haciendo una crítica semejante a la de Martín Kohan (2004), que lo ubicaba en la línea de los estudios sobre memoria, redimensionando una lectura psicoanalítica donde memoria y olvido no se oponen, hasta situar este debate en las "políticas del olvido" ligadas a las leyes de amnistía. Desde ahí, Kohan identificaba en el film operaciones discursivas, no desde una primera persona, sino de una segunda y hasta una tercera, duplicada en la actriz Analía Couseyro. Estos recursos de distanciamiento brechtiano permitirían evitar la identificación. Pero, para Kohan, ese distanciamiento se volvía indolencia y apartamiento del "objeto" (y del deseo). No solo por la escena, cuya dramatización está anunciada con un cartel que dice "Teatro" y donde en la lectura faltaría la escritura del padre –se refiere así al momento en que Couseyro, sosteniendo el libro *Isidro Velázquez*, de Roberto Carri, lee un epígrafe de otro autor–, sino por la forma en que es enunciado el deseo de la vuelta de los padres. Una forma que, ahora refiriéndose a la escenificación del secuestro con muñecos de *playmovil*, al evitar la obsesión por el pasado, el "museo de las larvas" estaría a punto de la falta de historia. Desde la desestructura en el "país de los juguetes",[35]

35. En el país de los juguetes habría ritos de sentido y fin olvidados, que liberan al tiempo del calendario. Pero juego y rito no se producen separados aunque sean opuestos en diacronía y sincronía: *aion* y *cronos.* Así, en sociedades atravesadas por estas tendencias opuestas, el producto sería una distancia entre diacronía y sincronía y produciría *historia* (Agamben, 2001). A partir de ahí, se analiza el "juego" entre diacronía (juego) y sincronía (rito) y el devenir que no es eje diacrónico/sincrónico, sino curva hiperbólica entre distancias de lo diacrónico y lo sincrónico. La interpretación de Kohan suponía

y lo que se consideraba frivolidad no solo en las voces, sino en las canciones de Virus y Charly García. Pero, sobre todo, en las pelucas que, en una suerte de literalidad, comienza a ponerse el equipo en el momento en que se ve el testimonio de la confusión delatora de "rubiedad". El final del artículo de Kohan, en una muestra de conocimiento del oficio de narrador, retomaba una de las enunciaciones del comienzo del texto, en la cual, llegaba a identificar al espectador con el primer testimonio que aparece en *Los rubios*. Se preguntaba, finalmente, cómo reconocer a Albertina con peluca, cuando "son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad" (Kohan, 2004: 30). El artículo provocó, a su vez, una serie de réplicas, como las de Cecilia Macón (2004), donde comienza a enunciarse el concepto de posmemoria, que continuaron el debate, al decir de María Moreno (2007), pareciera "como si ese film se hubiera convertido en campo fértil para discutir las políticas de la memoria".

Para Bernini (2003b: 46), este documental que provocó no solo respuestas al texto de Kohan, sino una serie inusitada de textos, estudios, *papers*, tesis y sobreinterpretaciones que sorprenderían a la directora, exponía una dificultad y desinterés en la desconsideración y fragmentación de la palabra testimonial, mientras que se incluían testimonios directos de quienes "menos están en condiciones de dar cuenta de la historia, y aquellos que, por esos mismos motivos, están en condiciones de delatar, aunque sin saberlo". Bernini se refiere al momento de tensión, de atribución de "rubiedad", que interpreta como si se tratara de un inconsciente de la imagen documental que capta algo imprevisible e imperceptible, salvo para el dispositivo cinematográfico. También se evidencian otras dimensiones perceptivas de la rubicidad que Bernini no menciona, que

---

que en *Los rubios* el rito ha sido erosionado por el juego. Las estructuras se desmigajan entonces en tiempo infernal, aunque la imagen aluda al país de los juguetes, en donde el trabajo es el de Sísifo. La otra imagen, la del "museo de las larvas", tiene que ver con ceremonias fúnebres y la creencia de que el primer efecto de la muerte es el fantasma del muerto (*larva,* del latín, de donde toma Agamben el término). No es fácil extrapolar estos términos e imágenes en el caso de una película donde el problema (el ejercicio de memoria y olvido, su posibilidad y representación o presentación) está atravesado por otra figura que es la de la desaparición, en donde no habría muerte ni vida.

enuncia la sonidista en cuanto a un posible racismo, aunque los Carri no eran rubios. Esta posición de Bernini se ha modificado radicalmente en sus últimos trabajos acerca de las producciones audiovisuales, instalaciones y performances de Albertina Carri, donde incluso el mandato de testimonio es visto como una demanda identitaria que captura (Bernini, 2018). La misma Carri fue también variando su posicionamiento al decidir, finalmente, testimoniar en el marco jurídico de la causa por la desaparción y asesinato de sus padres (Carri, 2018b).

Pero, volviendo a estas reflexiones de comienzos de milenio, ante aquello que la cámara, como un inconsciente, registra sin selección (afirmación paradójica, porque quien está con una cámara registrando ese momento es la misma Carri), en lo que se hace con ello como cineasta, se jugaría la política de cualquier film documental. Aquí es cuando Bernini volvía a pronunciarse diciendo que *Los rubios* frustraba las expectativas, allí donde se esperaba un sentido político de aquello que la cámara ha captado. De este modo, el fracaso de la política sería, en este caso, una falta de operaciones enunciativas sobre el registro. Sin embargo, y en esto reside la diferencia con la crítica de Kohan, para Bernini *Los rubios*, en esta frustración, demostraba ser un film ejemplar de la tensión con su propio objeto, con una complejidad que se opondría a la visión televisiva. Entonces, los límites del documental político pasarían por ese vínculo involuntario con la televisión, cuya capacidad de apropiación de recursos cinematográficos el documental debía pensar.[36]

Probablemente, por la forma misma del ensayo, Bernini no terminaba de plantear una diferencia ineludible de este documental y la función del cuerpo con respecto a los otros que incluye, dedicados al tango.

36. Se refería a *Ser urbano* (Telefé, Ideas del Sur, 2003-2004), pero este programa tenía otro antecedente que Bernini no menciona: *El visitante* y *El otro lado* (ATC, 1995, 1993-1994) de Fabián Polosecki. Esto adquiere, en perspectiva, otra dimensión no solo en lo que respecta a la primera persona, sino al testimonio en la TV y en la web. Carri mencionó que desde el estreno de su documental había cambiado mucho la Argentina, en ese momento no había política de derechos humanos desde el gobierno: "Más allá de eso, la peli planteó la discusión sobre cómo representar lo irrepresentable, y no fue nada demagógica ni compasiva" (Carri en Pinto Veas, 2008). En todo caso, es una película que funcionó por momentos como antítesis social de los modelos oficiales de narrativas de la memoria.

Esto es importante porque se desplazaba el problema de la memoria de un contenido específico (que suele ser el pasado y que tendió a fijarse en la última dictadura militar y en la militancia setentista) a las formas narrativas. Así, en el primer film mencionado, se hurgaba en el mito (las imágenes de archivo de una "época de oro") para encontrar el "despojo corporal que lo sostuvo" (se refiere así a Ada Falcón, anciana y recluida en un monasterio). Bernini señalaba entonces que si en el documental históricamente filmar corporalidades suponía una reparación histórica y reivindicación de la alteridad en la prueba física de su existencia, en el contemporáneo establece una relación con el cuerpo que parece haber clausurado las dificultades de orden ético e ideológico que delimitaban al documental moderno (Bernini, 2003b).[37] La corporalidad en los documentales respondería a cierto tipo de captura compulsiva, predominante en la televisión y, habría que agregar actualmente facilitada por las tecnologías digitales y la web, captada sin consentimiento o desconocimiento de la presencia de la cámara. Esto también se ve en el documental de Carri, cuando se dice que se trata de un trabajo para la facultad, o se expone indirectamente a quienes no quisieron ponerse ante la cámara.

Sin embargo, aquello que no mencionaba Bernini, que se estaba refiriendo indirectamente a Nichols, es que, en este último film, el lugar del cuerpo fílmico se intensifica en la medida que no solo produce un desdoblamiento, o duplicación según Kohan. La desaparición no es un dato biográfico externo, sino anunciado al comienzo. Entonces, si se considera la categórica postulación de Nichols (1997: 293): "El cine documental hace hincapié en la presencia del cuerpo. Ejerce una demanda incesante de *habeas corpus.* Al igual que el sistema legal, el discurso documental hace hincapié en el principio de que se nos debe presentar el cadáver",[38] en los documentales que tratan o aluden de alguna manera

37. Se refiere al testimonio de un actor no profesional en *Los inundados,* "cuando esta película termine casi todos nosotros volveremos al bajo inundadizo, al barro donde fueron a buscarnos para hacerla" (Bernini, 2003b). Estas prácticas producían un aquí y ahora a partir de una alteridad, desde prácticas locales hasta entonces invisibilizadas. Aunque en el caso de *Tire Dié*, los testimonios están doblados con voces de actores.

38. En una analogía con el aparato psíquico, según Nichols (1997), la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes del ello. Mientras que el documental supone

a personas desaparecidas (cuya muerte y el duelo que conlleva, a veces, están suspendidos o no son normativos), esta postulación tiene una dimensión ética y formal no asimilable a otro contenido. Porque el *habeas corpus*, en este caso, no es una metáfora como la que utiliza Nichols para diferenciar la función del cuerpo en el documental, sino que tiene una significación histórica y jurídica concreta que redimensiona el gesto y la presencia de los cuerpos en el documental. En este sentido, la imagen no solo se vincula con una alteridad presente que, en el caso de la película de Carri, Bernini identificaba con menores o con quienes no conocerían la historia política, sino con una ausencia, un legado, una búsqueda y recuerdo, pero también el modo en que esa ausencia/presencia es o no representable,[39] lo cual también supone el problema mismo del legado y los modos de ver.[40]

Por otro lado, la configuración de lo que se llamó "puesta en cuerpo" en el documental contemporáneo definió un modo de clasificar y reunir producciones en un cruce con otras formas de nombrarlo, tales como "giro subjetivo", "primera persona" o "documentar la propia experiencia" (Rival, 2007; Piedras, 2014). Aunque podría decirse que el problema era esa experiencia misma, cómo nombrarla, qué concepto de experiencia supone y así qué lenguaje y por esto el "giro subjetivo" podría poner en cuestión o desestabilizar el uso directo de la primera persona, como en el caso de *Los rubios*, donde esta pareciera devenir imperceptible, desdoblada o intercedida, más bien cuarta persona del singular. Actualmente,

---

cuestiones sociales, desenvolviéndose en la morada del yo y el superyó, atentos al principio de realidad, aunque esta afirmación no es del todo precisa, en cuanto al superyó freudiano y el concepto de realidad está dado y supuesto.

39. En una comparación con la iconografía cristiana y la representación del Cristo-Che, Claudio Martiniuk decía que es esa crucifixión la que se pone en crisis con la desaparición, porque no hay cuerpo en la cruz, la aniquilación deja de ser pública, aunque se masifica e industrializa (Martyniuk, 2004).

40. En *Los rubios* existe una escena en que este afuera del *habeas corpus* como metáfora se impone, cuando Analía/Albertina se presenta en la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y deja una muestra de sangre, imagen en color. La escena se repite, en blanco y negro, y Carri también se extrae una muestra. En este caso, la escena "desficcionaliza" el recurso de desdoblamiento en una actriz, así como supone también una posibilidad que excede al mismo documental.

es difícil encontrar un documental no televisivo que con una voz en *off* omnisciente (la voz de Dios), informativa, pretenda dar cuenta de lo real cuando se toca –irrumpe– en experiencias traumáticas singulares y colectivas, mientras que las incertidumbres se han identificado como cuestionamiento a los modos de representación. Pero habría una cuestión más que señalaba Comolli (2002a: 173) cuando se preguntaba si acaso el "yo" no sería en sí mismo personaje enmascarado, disimulado, más intrincado que los declarados: "¿Una nueva trampa, otra ficción? ¿Y el efecto de sinceridad que muestra, un señuelo suplementario? ¿Hasta qué punto el «yo» del film es aquel del sujeto que dice «yo»?".[41]

3. Ensayo de una estética de la ruina: nomadismo y sedentarismo (variaciones acerca del cuerpo y el gesto)

Todos estos trabajos, tanto de la crítica como las compilaciones y ensayos, muestran por la forma y muchas veces por su objeto (publicaciones periódicas sujetas a cierta inmediatez, textos colectivos, apuntes, notas…), una tendencia a la fragmentación, aunque esto no supone una valoración negativa de esta forma. Probablemente, los artículos de Bernini son los que primero plantearon una torsión en la cuestión.[42] Aunque

41. Si el "yo" enunciativo documental se propone en un primer momento como resistencia a la industria cultural (proceso de reproducción social que según Adorno debilitaría al "Yo"), esa misma modalidad habría sido reabsorbida por la industria cultural. Es probable que por eso Comolli (2002a) cuestione este "Yo", que en algunos casos no sería más que un modelo enunciativo vacío. En *Cuatreros*, Carri narra en primera persona, pero sin ocupar un lugar de saber total, sino desgarrado e irónico como si se anticipara a críticas como las que se hicieron de *Los rubios*.

42. Más adelante, Bernini (2007) planteó continuidades y escisiones, diferenciando dos modalidades: una que mantiene lazos con la tradición documental y otra que se instala en un "puro presente". Sin embargo, para Bernini, ambas tendencias producen un fin del documental político militante. No es la misma perspectiva con la que aborda su trabajo más extenso Gabriela Bustos (2006). Bernini publicó también recientemente la compilación *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (2018, Buenos Aires, Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras), donde, aunque se plantea un *después* y no un presente del (nuevo) NCA, se sigue sosteniendo como matriz estética y productiva.

todavía no es posible identificar un contenido preciso que aluda a la memoria, como memoria colectiva de la última dictadura militar, cuestión que tendió a fijarse en tópico unos años después.

En 2006, a través de una colección coordinada por *Kilómetro 111*, se publica *Otros mundos…* de Gonzalo Aguilar, que había escrito ya varios artículos dedicados al cine de los 60, aunque su especialidad fue en un comienzo la literatura brasileña. Antes que una cuestión etaria o un movimiento, Aguilar consideraba que "generación del 60" designaba una transformación epocal que afectaba al campo cinematográfico. Teniendo en cuenta el surgimiento de un nuevo tipo de trabajo (precarizado, aunque no lo mencione) de cine, así como el de un producto cultural que no entraba en los prototipos de la industria de entonces, donde, debería agregarse, existía una crisis en cuanto al modo de producción tradicional.

También entendía este momento como autonomización, con todas las consecuencias de falta de recursos y apoyo estatal, cuestión que afectó también a la emergencia de una nueva generación de la crítica: Mahieu, Itzcovich, Feldman, Cozarinsky (quienes también dirigieron películas). Se ha insistido en que, en ese momento, "el cine" se vuelve una especie de personaje conceptual utópico que asumió los conflictos y debates del campo intelectual, así como un diálogo con otras artes, sobre todo, con la literatura. Antín "descubría" entonces para el cine a Julio Cortázar, José Martínez Suárez y Lautaro Murúa trabajaron con guiones de David Viñas (*El Jefe*, 1958; *Dar la cara*, 1962) y Augusto Roa Bastos (*Alias Gardelito*, 1961), experiencias que tienen como precursor a Torre Nilsson con la versión libre de *Emma Zunz* de Borges, *Días de odio* (1954), la cual, a pesar de sus planos inclinados, no convenció al escritor.[43] Cuando se lo aborda generacionalmente, se afirma una diferencia sostenida, según Aguilar, en valores-escándalo: el desinterés por la recepción masiva, la morosidad en las narraciones, el intento de llevar al cine el *spleen*, *l'ennui* o la *noia* de Antonioni y un enfrentamiento que tenía como fin desanquilosar una estructura de producción que se mantenía incluso a pesar de la

43. La relación de Borges y Bioy Casares con el cine tuvo un resultado de ficción hermética en *Invasión*. En uno de los planos de una biblioteca se ve un tomo de *El hacedor* (1960). Borges también sería revalorado por Rocha en su manifiesto *Estética do Sonho* (1971).

caída de Perón, a quien parte de esta generación se oponía.[44] Habría que mencionar también dos cuestiones: cierta producción literaria llegaba a un público masivo[45] y algunas mujeres, como Paula Fernandez Jurado, Lita Stantic, María Herminia Avellaneda, Mabel Itzcovich, ingresan en la producción cinematográfica.

Sin embargo, *Otros mundos…*, de impacto inusual para estas publicaciones, no parte de la continuidad con la generación del 60; si bien retomaba algunos de los problemas que sugiere Bernini en lo que respecta al realismo y la política, no se planteaba el problema de un desfasaje con la modernidad. Por otro lado, este texto podría considerarse dentro de la línea del ensayo sociológico-político, si bien la perspectiva redimensiona algunas cuestiones estéticas, retomaba algunos de los tópicos de González y Rinesi (1993). Aunque, en este caso, la mirada ensayística se posicione casi antagónicamente y de modo asertivo en lo que respecta al cine, la cuestión de "lo político" y su autonomía.[46]

Los mundos que Aguilar enunciaba no se refieren inmediatamente al "Tercer Mundo", sino a lugares reales o imaginarios con códigos, afectos,

44. *Los jóvenes viejos* reflexiona sobre un fracaso. Carlos Hugo (Emilio Alfaro) dice que los jóvenes norteamericanos tienen la justificación de la guerra para ser como son. A este comentario, le responde el cineasta Roberto (Alberto Argibay): "Usémoslo a Perón, es lo más cómodo y bastante influyó".

45. *Dar la cara* y *Cabecita negra* (Germán Rozenmacher, 1961) fueron algunos de los textos más leídos, en la primera aparecía un personaje llamado Mafalda que inspira al de Quino. El peso de la literatura en aquel cine es también un rasgo que lo diferencia del de los 90, donde si bien están Rejtman, Prividera, Albertina Carri, que ha escrito, además de *Los rubios: cartografía de una película* (2007), varios ensayos, y Lucía Puenzo es también escritora, no existe la misma función en un repliegue que no se produjo solo en el cine, sino que todo el campo cultural se transforma de tal forma que la figura del intelectual ya no tendría la misma función social. Fue un momento de masificación de la literatura y no solo de trasposición de textos literarios al cine, característico del período industrial. Sin embargo, la cuestión de la "trasposición" tampoco alcanza a delimitar toda la cinematografía anterior. *Kilómetro 111* es uno de los casos en que un director como Soffici trabajó con un escritor profesional como Enrique Amorim.

46. Se refería a una encrucijada entre *Realpolitik* y pensadores como Rancière, Agamben y Roberto Espósito, evidenciando la dificultad de acceder a lo real. Tal imposibilidad encontró, según Aguilar, en el cine una vía de "experiencias". En todo caso, Aguilar no tenía en cuenta todavía el redimensionamiento de lo político, lo popular y el populismo a través de Ernesto Laclau, no solo en Argentina. Perspectiva diferente a los ensayos de *Más allá del pueblo*, donde retoma la cuestión del populismo con el kirchnerismo.

conceptos, un tiempo y un espacio determinados. *Otros mundos* pretendía nombrar a aquellos frágiles y contingentes que surgen y se desvanecen, incluso desaparecen, a partir de los cambios en la sociedad argentina y global de fines de siglo pasado.[47] Mundos de ocupaciones precarias, conexiones informáticas, intensificación del consumo, omnipresencia de los medios, diversidad sexual, pornografía y, como un salto en lo que a un imaginario social respecta, la incorporación de la exclusión como algo irrevocable, así como la alteración en la práctica política tradicional con el neopopulismo.

Sin embargo, Aguilar no partía del concepto de posmodernidad, con el que también se nombró a muchos de estos cambios de fin de siglo, de un análisis de la economía de las políticas públicas de comunicación o de las subjetivaciones que produce el neoliberalismo, sino del concepto de *modernidad líquida* (Bauman 2003), ni terminaba de precisar sobre los espacios de consumo, neoliberalización y globalización que se centralizaron en las grandes ciudades, principalmente en Buenos Aires, que en este período comenzaba un proceso de autonomización. En el texto de Aguilar, esto tiende a explicarse según el concepto de globalización que afirma que los poderes de hoy son extraterritoriales, mientras que las sedes de acción política siguen siendo locales.[48]Se produce entonces nuevamente un reposicionamiento con respecto no solo a una discontinuidad en la producción de cine, sino de este como lugar de expresión de estos cambios, conflictos y contradicciones que, a diferencia de otras

47. La cuestión del trabajo (desempleo, precarización) en medio del neoliberalismo es lo que alude a "lo real", incluso indirectamente a su dimensión traumática. También presente en otros autores (Aprea, 2008), es un problema no exclusivo de la sociedad argentina: en ese período se publican investigaciones sobre "el fin del trabajo" (Jeremy Rifkin, *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*, 1995) y se estrenan películas que lo abordan desde perspectivas similares a las de la sociología del trabajo, en sociedades con una fuerte tradición de protección estatal. Por ejemplo, *Recursos humanos* (Laurent Cantet, 1999), premiada en Bafici (2000).

48. La noción de "otros mundos" se asemeja al dispositivo sociológico de Bauman para describir la "modernidad líquida". Ante esta perspectiva exclusivamente sociológica, podría considerarse que el neoliberalismo entendido desde la biopolítica foucaultiana tiene que ver con un modo de subjetivación y una racionalidad de dominio, que no se produce de modo binario al Estado.

artes, se había transformado en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente. Ahora bien, Aguilar no se refería a todo el cine, sino a la serie de películas clasificadas como NCA, en las que esta huella no estaba dada, sino que había sido una de las tareas de la crítica producirla.

El lugar del análisis se construye desde la "puesta en escena" para examinar no solo la forma (el plano, el montaje, el sonido), sino aquello que la conectaba con otras prácticas no específicamente cinematográficas. Aguilar producía entonces un dispositivo no desde la categoría y política de autor,[49] o formal, sino como análisis sociológico, en el que se utilizaba el cine (instituciones, festivales, relaciones de poder) para pensar los cambios de los 90. Así, la primera parte del trabajo analizaba las transformaciones en el modo de producción, diferenciando los años 80 (coproducción artística y la centralización del INCAA) de los posteriores cuando predomina la globalización (*Hubert Bals Fund*, *Fond Sud du Ciné*, *Sundance*, *Ibermedia*). Dichas condiciones se diferencian no solo de la generación precedente, sino de la de los 60, con la que tiende a compararlo Bernini, en cuanto esta última había fracasado en conseguir inserción institucional y continuidad en la producción.[50] Una apreciación que, en todo caso, no deja de resultar paradójica, puesto que las condiciones de producción en ese momento eran diferentes a la globalización en la que se produce el (nuevo) NCA.

Con respecto a lo que se había escrito hasta entonces, Aguilar señalaba que la crítica también había fracasado en la falta de un panorama

49. En los 90, después de la puesta en vigencia de la ley de cine, los concursos y producciones incorporaron la categoría de director-productor ejecutivo, con lo cual se alejaban aún más del modelo de producción industrial, donde la división del trabajo solía estar diferenciada. También en ese mismo período se forman nuevos productores, por ejemplo, Trapero terminaría constituyendo su productora *Matanza*.

50. La trayectoria de Lautaro Murúa y su menospreciada *Shunko* (1960) fueron un ejemplo de cómo la generación emergente provocó una reacción que incrementó las restricciones económicas, como las impuestas con la ley de censura de 1963, que culmina como ley del Ente de Calificación Cinematográfica (1968). Entonces, ya con el gobierno de Onganía, cuando los directores (no solo Murúa, como señala Aguilar, sino también el intercesor de la generación Torre Nilsson, llegaron a ser acusados de "comunismo"): Kohon, Murúa, Martínez Suárez: iniciaron "un ostracismo que era el resultado de la batalla perdida" (Aguilar, 2005).

común y donde el problema se encontraba en considerar la unidad del corpus en función de un programa generacional, de un proyecto estético o de una serie de rasgos estilísticos más o menos conscientes: se trataba, más bien, de "rasgos epocales". Entre estos, se encontraba, además de la ya afirmada ruptura con el cine anterior, un rechazo de la demanda política: "¿qué hacer?" (específico de la cinematografía política de los 60 y los 70, no solo en Argentina, también aparece en *Viento del Este*), e identitaria: "¿cómo somos?" (antes que el "quiénes" de la pregunta por la identidad que resurgió en el nuevo milenio). Se evitarían así dos características: la narración alegórica (entendida como metáfora o metonimia) y el imperativo de la politización, no solo característico del cine militante, sino también de la lectura a que estaría sometido cualquier producto que surja del "Tercer Mundo". Se trataba de una alusión directa a Jameson y a Deleuze, en cuanto planteaban que lo personal y lo político son inescindibles en las narraciones del cine tercermunista (Aguilar, 2006).[51]

Sin embargo, Aguilar no mencionaba sus diferencias, no solo en cuanto a los conceptos, sino también en la contextualización. Jameson ha ido redefiniendo los conceptos de alegorías, alegorías nacionales, espacio y representatividad en el marco de las cartografías trazadas entre el espacio nacional y la globalización, muy diferentes de los conceptos deleuzianos. Deleuze, al tratar el cine tercermundista, no trabajaba la cuestión política desde el problema de la representación ni la alegoría, ni siquiera en un sentido de mundo exclusivamente geopolítico o económico, sino principalmente desde el de la memoria y su devenir, todo cine del tercer mundo era, así, un "cine de memoria". El concepto deleuziano de memoria se modulaba entre una topología biológico celular, la literatura kafkiana y la filosofía de Bergson, aunque en este marco se hacía social. La memoria se comparaba así con una membrana de doble devenir, al pasar del "pueblo que falta" a las "pequeñas naciones" y "minorías". Deleuze (1987: 292) citaba a Kafka al referirse a la potencia

51. Según Jameson, los "destinos individuales privados" eran siempre alegoría de las situaciones de disputa en la historia y sociedades tercermundistas, pero el mismo Jameson (1993), redefiniría el funcionamiento alegórico en la película *El viaje* de Solanas, así como en otros cineastas africanos.

que recoge la memoria en las naciones pequeñas: "«La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente». Ella gana en profundidad y en lejanía lo que no tiene en extensión". Además, habría que precisar que las cinematografías a las que se refieren Deleuze y Jameson no son las mismas, el último veía ya una diferencia en las tercermundistas de los 60 y los 70 con el cine contemporáneo.[52] Ya estaba viendo esta producción desde la perspectiva de aquello que no se había realizado, no solo en el tercer mundo, sino también en el segundo. Mientras que Deleuze, a través de Rocha y cierta versión del tropicalismo,[53] no solo se refería a la memoria como una cuestión del pasado, sino al "pueblo en devenir", a diferencia del cine político europeo donde "faltaba". En este sentido, su perspectiva es en cierta medida anacrónica y proyectiva y la memoria adquiere dimensiones benjaminianas.[54] Como Benjamin, Deleuze estaba escribiendo

52. "Así como apenas puede pensarse en *Mababangong Bangugot* [*La pesadilla perfumada*, Kidlat Tahimik, 1977] como paradigma del cine del Tercer Mundo en general, tampoco puede afirmarse que el propio cine del Tercer Mundo sea un espacio en el que deban buscarse modelos de cine alternativo. De hecho, incluso el término Tercer Mundo parece haberse convertido en un estorbo en un período en el que las realidades económicas parecen haber suplantado las posibilidades de la lucha colectiva y tanto la iniciativa humana como la política parecen haber quedado disueltas en las instituciones anónimas globales que llamamos capitalismo tardío" (Jameson, 1996: 217).

53. Deleuze (1987) insiste en una coexistencia y paso de lo privado a lo político y viceversa, sobre todo, en *Tierra en trance* como crítica del mito o estructura arcaica. Cita a Roberto Schwarz, para quien el tropicalismo emerge de la modernización asimétrica. Pero Rocha no buscaba afirmar el tropicalismo como una tendencia estética latinoamericana, sino su deflagración (*Después del trance*, Paloma Rocha y Joel Rizzini, 2007). La película es un manifiesto de la estética de un hambre no comprendido: para el europeo, el hambre "es un extraño surrealismo tropical", para el brasileño, "una vergüenza nacional" (Rocha citado por Avellar, 2002: 115). La historia de la inconclusa *América nuestra* continuaría la de *Tierra en trance*. Según Avellar (2002), el poder militar en Brasil parece haber tomado el film de Glauber como un guion.

54. Al surgir la imagen-recuerdo, en vez de una memoria como función del pasado transmisora de un relato, es función de futuro que retiene lo que sucede para hacerlo objeto venidero de otra memoria, no se podría evocar el pasado si no se hubiera constituido ya una memoria en el momento en que era todavía presente, con una finalidad futura. "Precisamente por eso es una conducta: solo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado" (Deleuze, 1987: 77). En el cine de Mankiewicz, "imagen-recuerdo", el tiempo es, según

desde Klee, pero a través de la literatura de Kafka en lugar de la imagen del *Angelus Novus*. El problema estaría probablemente en la carga "toda la memoria del mundo", atribuida a las pequeñas naciones.

Sin embargo, Aguilar destacaba de esta filosofía del cine[55] "la ausencia de frontera entre lo privado y lo político". Cualquier acontecimiento, entonces, por íntimo o nimio que sea, admitía una lectura en clave política[56] y social: "Estas películas, en cambio, perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica: el hotel de *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) no es la Argentina; solo se trata, ni más ni menos, de un hotel" (Aguilar, 2006:24). Este posicionamiento, con el cual concuerda Martel, puede entenderse en lo que respecta, por ejemplo, a un concepto como el de "alegoría nacional" (recurrente, sobre todo, en los estudios sobre cine en el campo anglosajón; aunque no utilicen el concepto, producen interpretaciones en ese sentido) o a la posición muy

---

Deleuze, el que Borges describe en *El jardín de senderos que se bifurcan*, donde lo que se bifurca no es el espacio, sino el tiempo.

55. Aguilar hizo una crítica de la estructura de los libros de Deleuze, como armonía conceptual preestablecida dividida en dos y de la interpretación del *cinema novo* y del "tercer mundo" como marco de minoridad inmutable, reenfocado por la afirmación de Rocha de que el pueblo es el mito de la burguesía: "Llave de seguridad contra cualquier tentación populista (el texto de Glauber es una polémica con Pino Solanas y una encendida defensa de Borges). El lema exige la construcción del contramito glauberiano no como el dispositivo de una posición menor, sino como la apuesta a un Estado virtual: no es verdad que el *cinema novo* estuviera interesado en una inferioridad perpetua, sino que, como lo muestra el discurso de *Viento del este*, su preocupación dominante era cómo volverse mayores" (Aguilar, 2015: 36). Entre todos los aportes que destaca Aguilar, no está presente el redimensionamiento de la memoria y no solo la omisión del Cine Liberación, sino de la Revolución cubana, así como no menciona que la partición deleuziana tiene que ver con la historia occidental, sus crisis y el acontecimiento Auschwitz, entre otros, como divisores del siglo XX, una partición que define la estructura de los estudios.

56. Si el concepto de memoria no se asimila al pasado, el de lo político no es asimilable a modos tradicionales (representación, sistemas de partidos, hegemonía…). En *La imagen-tiempo*… está el concepto de lo menor, que no tiene que ver con cantidades o representaciones, el pueblo siempre es minoría. Esta es una característica no solo del cine tercermundista, sino del moderno. Aunque habría que mencionar que Deleuze (1984b) escribió un texto de contenido político concreto cuando se pronunció sobre Yaser Arafat y la matanza del pueblo palestino en Sabra y Chatila, aunque luego algunos conceptos deleuzo-guattarianos han sido apropiados para tácticas colonialistas por el ejército israelí. Sobre el problema de lo político en Deleuze y el concepto de minoría puede verse Zarka *et al.* (2010).

específica del no límite entre lo privado y lo público. Pero no sería extensivo a toda la filosofía del cine de Deleuze que, en este sentido, no utiliza lo alegórico ni lo nacional, ni el mismo sentido de lo político, sino otros conceptos que Aguilar va a retomar a lo largo de su ensayo. Por ejemplo, cuando ve *La ciénaga* a través del concepto de "mundo originario" y sus pulsiones, o cuando termina diciendo en un juego de analogías que en los 90 el "gran protagonista" del cine político, "el pueblo", falta debido a los cambios acontecidos en el marco del populismo neoliberal. Es entonces a partir de estos conceptos, así como del cambio en las estructuras políticas en la globalización y el neoliberalismo, que Aguilar planteaba la cuestión del cine y la política, ya no desde la categoría de "pueblo" sino de la resignificación de "lo popular". Por otro lado, este problema en torno a lo político y sus transformaciones no es exclusivo del cine argentino, ya que sería una tendencia en casi toda la cinematografía en América Latina, así como el tópico del "fin del trabajo", incluso estaría presente en el cine europeo.

En segundo lugar, y como otro de los rasgos, se trataba de un cine que funcionaba antes que desde una forma institucionalizada según una idea original, guion y plan de producción, como una herramienta de investigación, de modo análogo al documental. En tercer lugar, la ausencia de exterioridad y énfasis, ya no habría personaje de posición moralmente correcta, así como tampoco finales concluyentes.[57] De igual modo, los títulos de las películas son ambiguos. Estas características formales

57. Por ejemplo, el profesor y la enfermera que interpretan Patricio Contreras (*La historia oficial*) y China Zorrilla (*Darse cuenta*). Según Aguilar, una perspectiva moral está aludida en los "seres celestiales" que menciona uno de los personajes policías en *El bonaerense* y que parecen aludir no a marcianos, como señala Aguilar, sino a las profecías de Benjamín Solari Parravicini. Prividera (2014: 54), enumerando rasgos del (nuevo) NCA, propone un irónico *storyboard*: "alguien huye (al campo buscando una vuelta a la naturaleza, o vaga por la ciudad sin poder asumir su aislada experiencia), solo para reencontrarse con su destino en una «vuelta al origen» que lo devuelve al mismo –pero reforzado– punto de partida. Apoliticidad, naturalismo y déficit de historicidad: una trinidad que no puede sino terminar en la nada misma (más visible cuando viste las ropas de un supuesto modernismo)". Prividera diferencia su posición deleuzeana en cuanto "el pueblo faltaba", pero se debe seguir pensando, mientras que, para Aguilar, todavía en este libro, sería una totalización imposible (73). En todo caso, no se especifica demasiado en las diferencias deleuzianas entre el cine político primermundista con las del tercero,

y narrativas no eran aleatorias, sino que respondían a las demandas rechazadas de lo político y lo identitario sus sucesivas crisis, entendidas como el fracaso de la reinstauración democrática. Mientras que aquello que Aguilar llamaba la "demanda identitaria" se habría agotado, no solo debido a una recurrencia de estereotipos costumbristas (a diferencia de otras perspectivas que mencionan realismo, melodrama o alegoría, Aguilar tiende a clasificar y reducir gran parte de la cinematografía de los 80 al costumbrismo), sino también por los procesos globales en las formas de producción cultural. En ese momento se alteró la relación entre realizadores y espacio público, en el cual directoras como Bemberg, desde el feminismo, Solanas, desde el exilio, o Puenzo, en la denuncia de la "historia oficial", encontraron una función en el retorno de la democracia.

En cuarto lugar, Aguilar consideraba la "dispersión en las narraciones". A diferencia del cine moderno, *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Silvia Prieto* o *La ciénaga* mostraban una narrativa errática, a partir de recursos como el "fuera de campo". En este rasgo, de todos modos, no quedaba claro a qué modernidad se refiere Aguilar, si a la inconclusa, según Bernini, del cine argentino o a la del europeo. Muchas de las formas narrativas mencionadas (fuera de campo, bifurcaciones del relato, errancia) son características del cine moderno de la manera en que lo entiende Deleuze, entre otras perspectivas, quien también mostraba el devenir de los cuerpos, la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes al personaje y la alteración del esquema sensorio-motor. Esta cuestión se relaciona con el quinto rasgo que mencionaba Aguilar al definir personajes "fuera de lo social",[58] que ya no encarnan la rebeldía del cine político o que actúan para transformar

---

además de que en Deleuze no prevalece esa mirada urbana centralizada que caracteriza a la intelectualidad porteña.

58. Un ejemplo es un personaje de Agnès Varda, Mona, para diferenciarlo de un imaginario de los 60, cuando la marginalidad era un "buen tema" para un guion: "Y ahora, he aquí a Mona, que habla poco, no reivindica nada, toma poco y no da nada, no acusa a nadie y muere en un descampado" (Aguilar, 2006: 258). Aguilar entiende a los personajes de varios de los films de los 90 en cuanto no portan en esa marginalidad una idea de cambio y de heroicidad, sino la condición de su exclusión y la disponibilidad absoluta. Aunque esta característica es más propia de la ficción que de los documentales.

la sociedad. Tampoco se trataría de costumbrismo, sino que la descripción termina nombrando "personajes-zombies" (no actantes o videntes). Así, Mao y Lenin, protagonistas de *Tan de repente*, aunque llevan nombres de líderes comunistas, vagabundean como los personajes lúmpenes de *Pizza, birra y faso* y sus actos parecen más bien librados a accidentes y caprichos.

Los dos siguientes rasgos, "retorno de lo real transmitido por televisión" y "manifestación realista", están interrelacionados entre sí y tienen que ver con una cuestión que ya señalaba Bernini acerca del realismo, aunque entendido de otra forma. Señalaban los impactos perceptivos de los medios masivos; lo que Deleuze llamó la proliferación de los tópicos,[59] otra característica del cine moderno, y, sobre todo, de la televisión, productora de realidad, cuyas imágenes además llegan a ocupar la pantalla completa en algunas películas. Con respecto a este retorno, Aguilar señalaba que el realismo no tenía que ver con la representación de la realidad, ni según lo entiende la teoría literaria. Este rasgo aparece en películas tan diferentes entre sí como *Bolivia*, *La ciénaga* o *Silvia Prieto*, donde tendría que ver con una cierta producción de lo real, así como con el cruce de dos líneas: una tensión con ese real que produce la televisión y un vínculo con el neorrealismo, sobre todo.

En este punto, que retomó desde otra perspectiva en su siguiente libro *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015), una compilación de ensayos donde incluyó las producciones que llevan al límite el realismo como las de José Celestino Campusano, Aguilar difiere del concepto de realismo que utilizaba Bernini, entendido como una cierta "transparencia". Era interpretado más bien desde Bazin y Deleuze, aunque este último consideraba que había que sacar al neorrealismo del "nivel de lo real" (donde lo deja Aguilar y donde real, realidad y realismo se equiparan) y colocarlo en el de "lo mental". En la medida en que el neorrealismo consistió en el corte, en el nexo entre la percepción y la acción, haciendo intervenir la acción mental. Pero Aguilar retomaba la consigna

59. Los tópicos no solo están en la pantalla televisiva, sino en la mente del personaje. Por ejemplo, el corto *Rey muerto* comienza con un plano de personajes viendo televisión y, en otras escenas, los diálogos continúan los tópicos televisivos.

deleuziana de que el realismo "más que reaccionar, registra" (Deleuze, 1987: 13). Por otro lado, la idea baziniana de "puesta en escena" cuestionaba la transparencia que mencionaba Bernini, aunque en películas como *Mundo grúa* se produzca un efecto documental de registro directo. Entonces, podría decirse que no se habría producido solamente un retorno del documental, sino también una presencia de lo documental en varias de las películas de ficción, desde la idea, ya anacrónica con el impacto digital, de que "el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos" (Daney, 2004: 288).[60]

El último rasgo, "los signos del presente", reafirmaba la hipótesis de todo el ensayo al sostener que de todas las prácticas artísticas de los 90 fue el cine el que tuvo una mayor apertura al presente, una interpretación antagónica a la que haría Nicolás Prividera (2014) para quien se sumió casi pasivamente a la posmodernidad y al neoliberalismo. Para Aguilar (2006: 37), en cambio, supuso inventar modos no convencionales de producción y exhibición, lograr el reconocimiento del INCAA y de la crítica, nuevas formaciones artísticas y técnicas y evitar la "bajada de línea", ya mencionada en *El Amante*, para producir narraciones que incluyeran lo accidental, personajes fuera de lo social, competir y "procesar el impacto de los cambios de un mundo que ya no es el mismo" o directores que continuaron con una trayectoria independiente, como Mariano Llinás, cuya *Balnearios* (2002) incluye en un paisaje de ruina. Aunque Aguilar no mencionaba cómo una parte de la crítica también producirá la categoría de (nuevo) NCA, como hemos visto, para afirmarse a sí misma en medio de las incertidumbres finiseculares y los imperativos neoliberales.

Ahora bien, retomando la definición de Daney, la del cine como narración del cuerpo, ¿por qué y cómo se plantea este problema en el trabajo de Aguilar? Los rasgos del análisis de las dimensiones narrativas,

60. Una afirmación paradójica porque sostiene una idea del cine que lo acerca al documental y a la noción más alejada de imagen digital, donde es posible la simulación del cuerpo. La tradicional impresión fílmica que supone un proceso físico-químico, relacionado con el concepto de realismo en la ontología de Bazin y de Kracauer, se desvanece en la era de la imagen digital o la "pantalla de datos". La mayoría de películas son grabadas en digital, lo que las hace cada vez más susceptibles de manipulación, incluso ya es posible la edición automática.

en la medida que algunos conceptos definen características, así como el análisis del marco social y político al que extiende Aguilar sus consideraciones, producen un marco perceptivo sobre la definición de lo real. Desde nociones como “nomadismo” y “sedentarismo”, describe algunos de los mapas del movimiento de los cuerpos y el devenir de la memoria. Sin embargo, este nomadismo no tiene que ver con el concepto deleuzo-guattariano de nomadismo, sino más bien con una estética de la ruina (con lo cual, aunque Aguilar no lo diga, se volvería a una lectura alegórica, o a un devenir alegoría del presente), la precariedad y el accidente. Así como con la disgregación de macrorrelatos y grupos sociales –el cuerpo social, que en la teoría cinematográfica, como en el cine político, en los años de las vanguardias, es nombrado no sin polémicas (por ejemplo entre Rocha y Solanas) “pueblo” y en la teoría sobre el cine de la transición como sociedad de lazos rotos o cuerpo social fragmentado (Oubiña, 1994)– y, finalmente, con una vuelta de la mirada hacia los pequeños grupos, desde la familia hasta la banda amical. Entonces, mientras el nomadismo se refiere a la ausencia de hogar, lazos de pertenencia y una movilidad permanente que no supone progreso o ascenso social, el sedentarismo mostraría la descomposición de hogares, familias, lazos de asociación tradicionales. Los cuerpos se presentan errantes, se descomponen en una era que define a “nuevos sujetos”, sujetos/sujetados, según su capacidad de consumo, o en una cierta ficción del yo como poseedor de mercancías que no lo libra de volverse mercancía o sobrante.

Lo que harían los films nómades, según Aguilar, donde el antiguo orden familiar y patriarcal se altera, es captar la existencia de los personajes en el momento en que la fuerza del consumo se agota o se detiene y el cuerpo se hace abyecto, sobrante (no produce, pero, sobre todo, deja de consumir). Así como su acción ya no podría entenderse como “trabajo”: “la música del Rulo que fue un éxito, en *Mundo grúa*, la prescindencia casi absoluta del protagonista de *La libertad*, la acumulación de chatarras que hacen los personajes en *Bonanza* de Ulises Rosell, el auto destartalado que antes fue mercancía valiosa en *Vida en Falcon*” (Aguilar, 2006: 44). Este modo de representación de los cuerpos –las mercancías devenidas ruina y los cuerpos/mercancía– supone uno de los indicios de realismo que configuran, según Aguilar, un exceso de lo real aleatorio que abruma.

No solo a los cuerpos del “cine nómade”, expuestos a “no lugares”, sino también a los cuerpos del “cine sedentario”, donde se muestra la persistencia de tajos, heridas, anomalías, inmovilidad: una carga de intensidad que el cuerpo no llega a soportar y que considero una diferencia con el nuevo cine de los 60, donde, por mencionar solo a Torre Nilsson, con quien se ha comparado a Martel, los cuerpos (y las voces), aún en crisis, son o pretenden ser todavía parte de un “sistema de estrellas” periférico.[61]

Aquí no solo se alteraba el esquema sensorio-motor, sino la presentación de la carne de estos cuerpos, heridos y sumergidos en el “mundo originario” del naturalismo (*La ciénaga*), anómalos (*Caja negra*), desangrados (*Pizza, birra, faso*) o excluidos del mundo laboral (*Mundo grúa*). Aguilar (2006: 47) se preguntaba entonces: “¿cuándo se ha visto en el cine argentino semejante proliferación de ruinas y de cuerpos desacompasados?”. Intensidades, fugas, personajes sin casa, familia u hogar, lanzados a caminos o a calles en un movimiento perpetuo. Es un nomadismo en la errancia y el vagabundeo o en el viaje en auto, en avión, en tren, en moto o en *skate*, pero donde el desplazamiento no parece dirigido a un lugar, sino a no lugares. No se trata, sin embargo, del *flaneurismo* del *dandy* –que podría ser un modo del cine de los 60 y que, según Bernini, es retomado en *Memoria del saqueo*, con una dimensión épica de un *flaneur* relator/director–, tampoco es el cuerpo atravesado por la violencia de las luchas de poder político, ni el cuerpo heroico del Che, guía de las vanguardias, ni el del testimonio de la exclusión en el documental social, o el cuerpo colectivo del movimiento social, ni el nomadismo potencializador deleuzo-guattariano, sino el errar abyecto lumpen. Y no solo se trataría del errar de un cuerpo, sino que la narración misma se volvería errática, se bifurca y finalmente no cierra.

En la otra línea, la del sedentarismo, los lugares están sobrecargados, encierran, aprisionan o inmovilizan, entonces importan las reacciones físicas y los gestos, en una mayor propensión a los planos cerrados y a los primeros planos. La película que llevó, según Aguilar, este sedentarismo

61. Graciela Borges, actriz y “musa” de Torre Nilsson, en *La ciénaga* muestra una de las transformaciones más patentes de un cuerpo y una voz casi de diva inalcanzable en los 60, al cuerpo que en el comienzo de la película se cae, se lastima y desde el cual se percibe el plano de la pileta que abre el film, donde pasará la mayor parte del tiempo en cama.

al extremo es *Todo juntos* (Federico León, 2002). Los cuerpos, que no son comunidad, ni pueblo, ni sujetos políticos, entendidos del modo tradicional, ni un cuerpo social articulado, pero tampoco manada, se vuelven también mercancía y, en este punto, resurgen algunos conceptos benjaminianos, no solo en lo que al cuerpo-mercancía concierne, sino el concepto de experiencia, su imposibilidad y la diferencia entre *Erlebnis* y *Erfahrung*.[62]

A lo largo del ensayo, Aguilar persiste en afirmar que estas transformaciones de los modos de representación (en términos narrativos) no suponen conformismo con las condiciones de poder que implantó la globalización, el neoliberalismo y la desindustrialización, en un momento de expansión de la industria cultural. Según este ensayo, mostrarían la autonomía y reflexión de un cine que abandonó una concepción restringida y unilateral de la política, del denuncialismo y de la pedagogía. Esta cuestión se cruza con la del género, cuando Aguilar citaba una afirmación de Martel[63] y analizaba desde ahí algunas de sus películas. Estas producciones se destacan no solo por la forma, el *locus* (una provincia, familias de clase media) y la proyección global que han logrado (sobre

62. Benjamin utiliza estos conceptos en *Poesía y capitalismo* y su traducción al español, en general, se limita al mismo término "experiencia", aunque en algunas traducciones se diferencia como "experiencia vivida" (*Erlebnis*) y "experiencia" sin más (*Erfahrung*). Aguilar se guía por la interpretación de Agamben de Benjamin, para referirse a la crisis de la posibilidad de una experiencia y su narración, por ejemplo, en *Los muertos*, de Lisandro Alonso y el personaje de Vargas que no narra y la transmisibilidad se reduce a transmisión de cantidades.

63. "Me parece que encuentro sentido a mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine argentino tiene una *función política* en esos términos" (citado en Aguilar, 2006: 140, cursivas en el original). En otra entrevista, declaraba: "¿Qué hay más revolucionario que poder modificar la educación perceptiva o la forma de ver las cosas? Eso, a un individuo, es lo más revulsivo que le podés hacer. Me parece sumamente atractiva esa posibilidad. Me interesa, en el esfuerzo narrativo, desdomesticar la percepción; ya con eso se ataca la moral, se ataca a un montón de cosas que son como los pilares que sostienen esta gran mentira que hace sufrir a muchísima gente" (Aldázabal, 2004). Martel no hablaba de "pueblo", sino de "gente" y no se consideraba feminista. Pero, a diferencia del discurso político tradicional, enunciaba el lugar de trabajo sobre la percepción y ese trabajo ha continuado presente en su obra. La cuestión de la memoria está ligada a una dimensión narrativo-sonora, no al contenido de las películas, como tema. Menciona entre uno de sus maestros a Edgardo Chibán, uno de los primeros en abordar la filosofía del cine de Deleuze en la Argentina.

todo, con el vínculo con España a través de Pedro Almodóvar que la cita en *Dolor y gloria* [2019]) o porque se han vuelto dispositivos de producción de conocimiento social, representaciones o generalizaciones, sino por la perceptiva misma de estas películas, en donde el sentido no se dimensiona como mensaje, sino como aquello que se construye entre planos y puesta en escena. En esta forma irrumpe la dimensión sonora (los *sonsignos*),[64]reconfigurando también una interpretación de la tecnología de género, en una cinematografía donde el sonido no solo es un rubro técnico-expresivo, sino que pone en movimiento la narración. Interpretación vinculada a la crítica feminista que produciría una alternativa a una lógica visual y masculina de dominación, ya sea dentro del mismo campo visual o, como en el caso del cine de Martel, en la potencialización de otros sentidos, como el tacto y el oído.[65]

Así es como, siguiendo a Michel Chion, podría dimensionarse una cierta acusmática, una escucha fuera de lo visible, textura sonora no necesariamente sincrónica, donde imagen y sonido no se referencian

64. Diferencia con la cinematografía de los 80, donde generalmente el sonido estaba subordinado. En los 60 comenzaron algunas experimentaciones en el Di Tella, como en *Invasión*, poco difundida hasta hace una década (en 2008 se edita una versión en DVD), cuyas copias, robadas del laboratorio Alex en la dictadura, tuvieron que ser restauradas. Desde la caminata del personaje que se va confundiendo con los acordes de tango, en la primera escena, el sonido produce una especial atención perceptiva en los pasos de los personajes, que parecen construir una coreografía sonora en paralelo. De igual modo, cuando la cámara acompaña al personaje de Olga Zubarry, el sonido ambiente de la ciudad se va volviendo siniestro y la cámara que se detiene en las ventanas pareciera escuchar un sonido indescifrable que proviene, ya no de la ciudad, sino del interior de los edificios.

65. Joanna Page (2007) también destacó esta dimensión, no desde el concepto de acusmática, sino desde los numerosos primeros planos de orejas, insistiendo, por otro lado, en una cierta lectura alegórica, aunque intente diferenciarse del concepto de Jameson. Mientras que Martel persiste en afirmar que sus obras son artefactos que no pretenden representar o alegorizar y en sus últimas presentaciones y talleres ha trabajado, sobre todo, en cuestiones que tienen que ver con repensar la temporalidad en el cine, la construcción de la mirada y la percepción unívocas que produce el cine del *mainstream* con la línea del tiempo, ante las cuales el trabajo con el sonido produciría otra percepción. Algunas de sus apreciaciones se asemejan a las de Jorge Sanjinés, en relación con la interpretación de una percepción indígena del tiempo.

mutuamente y el fuera de campo se amplifica.[66] Planos donde, solo después de escuchar un sonido, es posible ver la fuente que lo produce. En esos espacios, se constituye una sonoridad inquietante que simboliza "el doble no corporal del cuerpo" (Chion, citado por Aguilar, 2006: 103), cuerpo extraño o la cuarta dimensión de la imagen, en términos deleuzianos. Esto se produce en *La niña santa*, que está muy lejos de apelar a tópicos del feminismo, sino que los personajes, como el de Amelia, se mueven desde los parámetros de la religión católica y su discurso sobre la sexualidad, donde, sin embargo, Aguilar arriesgaba la interpretación de un sujeto deseante, no objeto deseado producido por la mirada de los otros. "Ella prefiere salvar a un hombre que estar con Dios, me parece", dice una de las niñas en la escena de la clase de catequesis. Religión, clase media y la alteridad, que, en este caso, no es solo alteridad respecto a un nosotros (clase media de provincia), sino signos alterados de lo que podría llamarse el Gran Otro perceptor del discurso cinematográfico, que se constituye entre el dispositivo y el espectador. Esto, aunque Aguilar no lo menciona, es también una cuestión deleuziana en el cine de Martel, quien lo entiende como semiosis de la memoria, aunque no desde algún contenido que pueda aludir directamente a un acontecimiento histórico, sino desde una percepción del presente y las capas de pasado.

El final de *Otros mundos…* condensa un problema que atraviesa toda la escritura de Aguilar y, lo que entendía como una encrucijada de la crítica sobre lo político, que se entrecruza, a su vez, con algunas de las perspectivas desde las que se abordó la memoria en relación con el (nuevo) NCA. Concretamente, respecto a *Los rubios*, que para Bernini, en su artículo sobre un proyecto inconcluso de la modernidad (ficción) y una desvinculación de este (documental), fue visto como un intento fallido de reconstrucción,

66. "Cuerpo extraño", no necesariamente un referente o un significado, permite leer la imagen un poco como una partitura. Deleuze (1987) también cita entre sus fuentes a Adorno y Hanns Eisler, músico de *Noche y niebla*, *El cine y la música* (1969). En *La mujer sin cabeza*, la música que escucha la protagonista en el auto o la de *La niña santa* también configuran dimensiones acusmáticas mnémicas, *sonsignos*. Así como todo el dispositivo fílmico se construye a partir de la pérdida de la memoria de la protagonista. En *Zama,* la música hace por momentos de sonsigno que rompe con los códigos de género como película o adaptación de época.

luego reivindicado por la complejidad con la que construiría su objeto. Según Aguilar, este documental, así como *Garage Olimpo* (1999) y *Mala época* (1998), era hasta entonces una de las pocas películas que afrontaba un problema político que producía una diferencia en una especie de "repartición tácita", cuando lo político (no en sentido partidario) habría quedado asignado a los documentales, mientras la ficción lo eludía porque, además, su posibilidad como acción había quedado vinculada al pasado.[67] Otra vez, Aguilar tomaba como referencia, al igual que Bernini, un cine como el de Solanas, así como un texto de Horacio González sobre *El bonaerense*, señalando que "leería" el cine desde Solanas, desde el universo conceptual de la filosofía política de Rancière y el deber de discernir la vida en común. Ambas perspectivas se complementaban al plantear que, mientras esta noción de espacio público (el "vivir común") esté ausente o desplazada, se trata de *prepolítica*. Sin embargo, Aguilar insistía en que una de las características del cine de los 90 fue mostrar que el pueblo, al que se dirige el film de Solanas, que seguía siendo el referente de algunos de los detractores del (nuevo) NCA, ya no existía (no que "no existe todavía", como planteó Prividera, con la idea del pueblo como devenir y como arte). En la medida en que las reformas neoliberales fueron votadas por la mayoría (que aquí parece equipararse a "pueblo", aunque no son equiparables) y la efectivización de un qué hacer y su legado ya no son las mismas. Del mismo modo, veía agotado el recurso de las "alegorías nacionales", ya sea, desde la denuncia a la historia oficial, la posibilidad de "darse cuenta", o desde el grotesco y la pregunta identitaria con *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985). Ante este límite en torno a la "opacidad" de lo político, así como el cambio ante lo axiológico –ante lo cual podría haber acuerdo o mala conciencia, expresada en una "declaración de principios"– lo importante sería ver "cómo funciona un mundo".

Aquí es cuando el problema de la memoria se redimensionaba. Es decir, cuando desde la película de Carri se alteraba uno de los recursos

67. Aguilar llama a esto "obsesión por el pasado" fijada en los 70 a través de una serie de publicaciones. Pero no menciona, como tampoco lo hará Amado, que comenzaba el "Juicio por la Verdad" (La Plata, 1998) que continuaba con los procesos judiciales de mediados de los 80. De ahí también que su lectura del testimonio es parcial.

básicos de los documentales sobre la militancia: el testimonio. La intención de este trabajo no es abordar el complejo universo discursivo de la militancia setentista en torno al pueblo, lo político y lo popular. Importa destacar que el final del ensayo de Aguilar introducía una de las interpretaciones que, junto con las de Amado, más repercusión tuvo sobre *Los rubios*, así como de otras películas como la de Andrés Habegger, el primero en filmar un documental que entró en esta constelación generacional, *(h)Historias cotidianas* (2000), junto al de María Inés Roqué, *Papá Iván*, el primero de forma coral, el segundo en primera persona, una forma que, de todos modos, en el cine, y menos en el documental, nunca es pura.

Aguilar se preguntaba por el *cómo* no solo de la representación cinematográfica, sino de un duelo. Una pregunta que ya se había planteado en el marco de la literatura posdictatorial, aunque respecto a otra generación, es decir, cómo se elabora el duelo cuando está vinculado a procesos jurídicos, excede el ámbito privado, cuando la pérdida se produce en la infancia y, probablemente, el problema nodal, cuando falta el cuerpo que en el rito del entierro permitiría elaborarlo. El carácter indicial de la imagen cinematográfica permitiría construir un espacio testimonial adecuado para la rememoración: "Todo un arsenal visual y auditivo para hacer el trabajo del duelo" (Aguilar, 2006: 176). Sin embargo, y probablemente aquí sería bueno recordar los límites del documental a partir de la proliferación de imágenes televisivas y, actualmente, de la web, los documentales mostrarían en recursos como lo háptico (momento sensorial táctil que corroe la distancia de toda visualidad en tanto discurso), el trabajo de edición y la escucha de los testimonios, ya no el "fracaso de lo político" (Amado, 2004b: 76), sino de otra índole: el de la representación visual como testimonio y documento. Sobre todo, en el documental de Carri, que según dirá Prividera (2014: 71) más adelante, mostró "esa voluntad de parirse a sí mismo que parece animar a todo el NCA". Pero este fracaso mostraría, antes que un desinterés por una "reconstrucción" del pasado, una incompatibilidad generacional[68] y un desencuentro, una

68. La diferencia que señalan Kohan, Bernini y Prividera en *Los rubios* no está solo en el trabajo con testimonios, sino en la respuesta del INCAA, ante la cual se ve un plano

diferencia en el objeto de estos documentales que ya no es ese mismo pasado, ni una historia de la militancia, ni, como se afirmó a nivel global, sobre todo en España, la representación de la dictadura. La posibilidad de salida de este duelo, siempre al borde de la melancolía, hizo que Aguilar considerara como un no fracaso este documental, comparándolo, como se continuó haciendo, con *Papá Iván.* Aunque, más allá del documental y el posicionamiento de la directora, habría que preguntarse porqué la crítica y la ensayística insistieron en un cierto psicoanálisis comparativo y en una dimensión binaria y adaptativa que estigmatiza la melancolía. Evadiendo así no solo la imposibilidad del duelo en sentido derridiano, en sentido butleriano: la melancolía de género (pérdida no llorada de la carga homosexual, como efecto de toda forma rígida de identificación sexual o de género homosexual o heterosexual o como pérdida no reconocida en la performatividad que todo género supone) y más ampliamente como tropo regulador de la tropología psíquica (Butler, 2015), sino, finalmente, desde las narrativas testimoniales de familiares a quienes se les negó la muerte de las víctimas en la desaparición. Probablemente, lo que muestran estos trabajos y los antagonismos que provocaron es una singularidad no asimilada ni asimilable que resiste a una respuesta binaria.

Aunque la afirmación de Aguilar acerca del cine como desplazamiento y lugar de duelo –ya presente en Metz (1985) e indirectamente en el concepto benjaminiano de alegoría desde el cual se leyó gran parte de la literatura posdictatorial– no deja de ser problemática o no normativa. Porque a diferencia del reclamo del cuerpo y el entierro como rituales que posibilitarían el duelo, Aguilar vio la salida desde un cuestionamiento a la heroicidad y desde el cine como trabajo de la memoria. De ahí su

---

en blanco y negro (recurso también utilizado en la escena de la oficina del EAAF y en el momento de los deseos que se enuncian en lugar de uno, el de la vuelta de los padres) de la lectura del fax enviado por el INCAA. Albertina Carri dice: "ellos miran la película que necesitan, esa es la verdad. Sonidista: ¿Como Institución? Albertina Carri: No, como generación. Y yo lo entiendo. Lo que pasa es que es una película que la tiene que hacer otro, no yo. Ese es el tema. Ellos necesitan esa película y yo entiendo que la necesiten, pero no es mi lugar hacerla, no es… digamos, no tengo ganas de hacerla… Asistente: No es tu proyecto". El diálogo continua hasta el fin de la toma cuando Carri dice: "Vamos a trabajar" (*Los rubios*, 00:28:00). Aunque, finalmente, el INCAA apoyó el proyecto.

interpretación del título donde padres e hija se "reencontrarían" imaginariamente *rubios*, a través de tres recursos: la apariencia estética, la percepción de una niña –o, debería precisarse, la construcción cinematográfica de una percepción infantil– que Kohan vió como la negación de la estructura de historicidad[69] y la rememoración desde un presente y un gesto, que para Aguilar significó en la lógica del film y en la *rubicidad* simulada tanto ser diferente como rebelde. Pero si en el primer caso, supone abrazar una causa, en el otro, supone ser cineasta, incluir poses, apliques y postizo (Aguilar, 2006).

Entonces, apariencia no sería sinónimo de indolencia, porque en la lógica misma de la apariencia cinematográfica el dolor es susceptible de ser mostrado o inducido (vía edición, montaje, musicalización) o no, y, en definitiva, tiene que ver con la afectación y percepción de quien ve. No hay escenas de lágrimas, ni testimonios desgarradores, ni siquiera imágenes fotográficas que permitan ver los rostros de Roberto Carri y Ana María Caruso,[70] solo algunas fotografías, nunca en primer plano y, muchas veces, intervenidas. Falta de imágenes de archivo que se contrapone no solo a la posterior *Cuatreros*, sino a otros documentales biográficos de personas desaparecidas, sobrevivientes y familiares.[71] Como en

69. Percepción fabulosa que también se escucha en *(h)Historias cotidianas*, recuerdos difusos de "señores que venían con espadas" o de "detectives como Sherlock Holmes" cuando los padres intentaban explicarles la situación en la que se encontraban.

70. "Yo quería evitar las cabezas parlantes, pero sin aplazar los testimonios. Sabía que los iba a incluir, pero no con la cabeza a toda pantalla, el nombre y el parentesco, que es lo que se suele hacer en los documentales. Sin embargo, la memoria es un órgano móvil, por eso, ahora, en el libro, los testimonios tienen su nombre arriba. También incluyo las cartas que mi madre nos hizo llegar a mis hermanas y a mí. En la película, en cambio, decidí eludir todo aquello que dejara una imagen concreta de mis padres. No quería generar la ilusión de que a través de la película era posible conocer a Roberto y Ana María" (Carri en Moreno, 2007).

71. Los que mostraron el trabajo del EAAF: *Tierra de Avellaneda* y *Crontr@site* (Daniele Incalcaterra 1994, 2004), dedicado a la recuperación del cuerpo del Che en Valle Grande; *Tras los pasos de Antígona. Antropología forense e investigaciones sobre derechos humanos* (2002 EAAF y WITNESS), video informe del trabajo en Argentina, Guatemala, Perú, Etiopía, Timor Oriental y Haití, centrado en El Mozote (1992). *El último confín* (Pablo Rato, 2004) se sitúa en Córdoba, incluye también testimonios, sin embargo, se ha cuestionado sus modos de representación de impacto, así como *Historias de aparecidos* (Pablo Torello, 2005), a pesar de su valor de prueba. Fue emitido en la televisión pública

La república perdida, donde se ven intermitentemente fotos impactantes o imágenes de la prensa,[72] sin firma ni contextualización. En otros documentales, por ejemplo, *Nietos (memoria e identidad)* (Benjamin Ávila, 2004), hay imágenes de exhumaciones y testimonios, como el de los padres de una joven desaparecida que escuchan la voz grabada en un casete, imagen-sonido, *punctum*, para el nieto que buscan.[73]

En *Los rubios*, por otro lado, cualquier posibilidad de aquello que se ha llamado "el show del horror" y su goce, que, a veces, se intensificó en la ficción, así como en el formato televisivo expositivo, se detiene, aunque no se elude el "placer de la pena" (como dice la versión de *Influencia*, de Charly García). Si no hay pedagogía del horror, ni imágenes de archivo, tampoco estaba posibilitada la imagen-recuerdo en la escucha de la voz del testigo. Esta es la característica de un documental como *Shoah*, película con la que, sin embargo, se llegó a comparar (Noriega, 2009). Entonces, no solo se produciría un distanciamiento, sino que surge el problema de la transmisión, el reconocimiento y la frivolidad, que Kohan señalaba en el uso de pelucas como postizos de memoria.[74] Apariencia celebrada

---

en el 30 aniversario del golpe y parte de su investigación permitió encontrar los restos de Azucena Villaflor, Esther Ballestrino de Careaga y María Eugenia Ponce de Bianco, Angela Auad y Léonie Duquet.

72. Prividera señala cómo en los 80 hubo una identificación del cine con el horror que se reflejaba en la exhumación de fosas NN y los cuerpos desnudos por el reciente "destape": "igualación simétrica y pornográfica de la explotación" (Prividera, 2014: 274).

73. *Nietos (memoria e identidad)* es muy diferente a *Los rubios*, como *(h)Historias cotidianas*, *Panzas* (Laura Bondarevsky, 1999) y *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2003), es un documental de entrevistas. Cuando se ubica en las oficinas del EAAF, un antropólogo menciona que todavía lo que no ha podido hacerse en todos estos casos es "poner nuevamente sobre sus pies la relación básica que todos tenemos entre nuestra identidad y nuestro cuerpo. Lo que hizo el terrorismo de Estado, entre otras cosas y en todos estos casos, es disociar, hacer que una identidad y un cuerpo se separen. La identidad queda en el aire y el cuerpo queda acá" (*Nietos…*, 00:28:11).

74. Las pelucas no representan un objeto frívolo porque fueron utilizadas por militantes o represores. Entonces, no solo se redimensionan en una "rubiedad" ficticia, sino que, además, volviendo al juego del rito, podría preguntarse si acaso no se produce una esfera del arte, no como estetización, sino como desván de "significantes inestables", que ya no pertenecen ni a la sincronía ni a la diacronía, ni al rito ni al juego (Agamben, 2001: 116). La recontextualización de estas pelucas tiene, además, el correlato de una cinematografía como la de John Waters, en el poster de *Cecil B. Demente* (2000), el "*auteur*" definitivo

que cubre cabezas que no escuchan a las "cabezas parlantes" (según Carri) testimoniales, ni pueden interactuar con el pueblo existente, que no existe todavía o que vendrá. Surgía también el problema de la transmisión generacional, la pose y el gesto que al recurrir a pelucas imposibilita el reconocimiento de los "otros" (según Kohan). Aunque en las distintas interpretaciones que se han hecho de este documental, el lugar de la alteridad no es fijo.[75]

Sin embargo, para Aguilar, que en la última parte de su ensayo estaba respondiendo indirectamente a Kohan, en esa pose estaría la posibilidad de salir del lugar de víctima, del duelo permanente, de la "memoria obstinada" (frase que evoca al documental homónimo de Patricio Guzmán). Se destacaba, además, tal como lo hizo Amado (2004a), los lazos establecidos en la "comunidad mínima", el equipo de rodaje antes que la "familia",[76] una perspectiva que diferencia este documental de *Cuatreros*. Aunque en ambos insiste un problema (y una repetición) para un

---

que se ve en una escena. La película de Water comienza al grito de "¡Poder para los que castigan al cine basura!". También se ve el poster de una retrospectiva de otro autor muy poco hollywoodense: Godard.

75. ¿La vecina, el espectador, que con peluca o sin peluca, tampoco reconoce?, ¿"el pueblo"?, ¿la "sociedad argentina" que desconocía lo que estaba pasando?, ¿la sobreviviente que no quiere ponerse ante la cámara? En la interpretación de Amado (2009), los otros son los hijos.

76. Cecilia Sosa, en un intenso trabajo por desnormalizar los relatos de biología de la verdad y respondiendo a Diana Taylor, llevó a una instancia todavía más desvinculada del concepto tradicional de familia no solo documentales, sino testimonios, obras de teatro y narrativas. A través del estudio de la performatividad, formas no mediadas por la cosanguineidad y el concepto de lo *queer*, Sosa retomó la parodia de la idea de *pedigree* exponiendo jerarquías y códigos de grupo, el humor negro, el placer y la participación en el espacio público como modo de salir del rol de víctima. Aunque, como la mayoría de la producción académica, está centrada principalmente en el circuito porteño legitimado, no menciona las diferencias entre algunas referentes de Madres en relación con César Milani y creo que en el corpus de teoría *queer* con que trabaja faltan algunas versiones menos *mainstream*. A pesar de esto, lo que muestra este intenso trabajo en relación con el duelo es que no se puede pensar normativamente porque tampoco alude a muertes "normales", si algo así existe, y que por esto mismo estas disquisiciones teóricas son resistidas por los "objetos de estudio", como reconoce la misma Sosa (2014) al narrar el cuestionamiento de una sobreviviente en un congreso. Una misma dimensión inasible e inaplicable de la posmemoria muestra el texto escrito por Mariana Eva Pérez (2011) dedicado a Virginia Ogando.

pensamiento objetual: ¿cuál es el objeto de estas películas? No se trataría solo de documentales sobre militantes, ni sobre la dictadura, sino, probablemente, sobre la (im)posibilidad de hacer una película que pretenda documentar y representar ausencias, horror, violencia. Aunque se diferencien formalmente en el trabajo con el archivo (Carri en *Cuatreros* se pregunta incluso si hacer una película sobre Fernando Martín Peña). Las imágenes de juguetes en *Los rubios* no suponían una regresión al "país de los juguetes",[77] sino que tienen que ver con la imposibilidad del testimonio de la directora. Cómo construirse un *yo* cuando ya está inscripto de antemano en otras miradas ("cómo construirse a sí misma sin aquella figura que le dio comienzo a la misma existencia", se pregunta en la película Analía/Albertina).[78]

Los gestos de este documental (como luego en *M* que produce una respuesta al de Carri[79]) bordean una representación (im)posible y producen una repetición intensiva, o resignifican el cine de cuerpo y el *gestus*

77. Esta imagen de Agamben que retoma Kohan ¿podría aludir a la "República de los Niños" en la que se habría inspirado Walt Disney? Así como la rubiedad, podría aludir a la cabellera de Eva Perón. Probablemente se trate de una sobreinterpretación. Este imaginario está presente en otros trabajos (*Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, Alejandro Fernández Mouján, 2007) y en la pintura de Daniel Santoro, en un movimiento sostenido –según Kohan (2012)– por la evocación mítica de la infancia y de una interpretación para la palabra "imberbes", "con las que el viejo descartaría a los jóvenes unos veinte años después (no los vio jóvenes, los vio niños)". Pero los juguetes de Albertina Carri están muy lejos de ese imaginario.

78. Este testimonio tiene como correlato muchos otros, por ejemplo, los de Lucila y Silvina en *HIJOS. El alma en dos* (Guarini y Céspedes, 2002): "Cuando vos vas a dar una charla, la gente te mira como si tuvieras los 30.000 encima, ¿viste? Te miran como si fueses un pueblo entero. Pero la historia de cada uno son las sensaciones, las cosas que uno vive interiormente, no solamente la historia heredada, no solo la historia que fue la historia por tus padres, sino la historia que vos viviste como tuya, esa historia es algo que necesitás recuperar. No tiene que agarrarte toda tu identidad" (*HIJOS…*, 1:10:15)

79. Respuesta que, según el mismo Prividera (2014), no elude la confrontación, porque aunque *Los rubios*, como *El predio* (Jonathan Perel, 2010), parecen postular formas abiertas, habrían terminado optando por un cierre ensimismado. Según Prividera, refiriéndose a su trabajo, "había que poner el cuerpo", un cuerpo en acción que evoca al cuerpo desaparecido, en lugar de abusar de la voz en *off*, esto no solo permitiría ampliar el punto de vista del espectador y poner en tensión lo "subjetivo" con lo "objetivo", sino además responder a la pregunta "¿cómo hablar de los ausentes sin hablar *por* los ausentes?" (Pividera, 2014: 276).

a los que se refiere Deleuze, pero en este caso a una falta que Deleuze no menciona al evocar cuerpos desaparecidos y producir imágenes virtuales. En *Los rubios*, desde una lógica de visibilización/invisibilización, que se percibe en la temporalidad de la edición de la película, donde los "hechos ocurridos" en la línea del tiempo del film (no del de la historia) no se suceden cronológicamente y los signos adquieren la forma de una memoria en imágenes. Según Aguilar, una que remite a la infancia, porque en el momento del secuestro de sus padres la directora tenía tres años, y tendría una inclinación natural a creer en hechos mágicos. Así se construiría la percepción, con aquello que tendría entonces a mano: muñecos, fantasía y películas de acción de clase B. Como señalan otros críticos, este documental se reconoce en el terreno del conflicto de la representación de una experiencia que acarrea un remanente no simbolizable (Alonso, 2007). Así como existe una elaboración sobre la percepción auditiva infantil en la instalación *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015). Según Carri (2018b) en un escrito previo a la instalación, donde narra haberse reconocido como víctima y decidir testimoniar, ya a los cuarenta años, al sonido de *Los rubios* se le sumarían partes de la declaración que hizo ante la Justicia. La emotividad se intensifica en el sonsigno como *punctum*, más que en la visualidad, y la sección de esta instalación llamada "Punto impropio", basada en la "no obra" de Ana María Caruso, mostraba una intención de afectación sonora en esta exposición realizada en el Parque de la Memoria.

La tendencia de Aguilar,[80] como la de Amado, fue singularizar, en algunos casos, hasta psicoanalizar y comparar experiencias de duelo, que se saldrían del espacio privado, antes que plantearse desde la expresión de la antinomia del duelo, la melancolía y la imposibilidad de resolverse

80. En el apartado "Albertina desaparece", Aguilar resignifica el texto proustiano. A partir del desdoblamiento en una actriz y cuestionamiento del pasado heroico (aunque sus padres lo hayan sido) y aunque produzca otra subjetivación en la directora: "hice en un punto una peli para deshacerme de mi historia y se me devolvió con mucha fuerza, me volvió de una forma muy dolorosa, porque me volvió alegre, llena de premios, de críticas excelentes. Después se armó una discusión que a mí me pareció muy interesante. Ya que la peli era para eso. La película en ese sentido cumplió su cometido, yo la pensé en términos contestatarios" (Carri en Pinto Veas, 2008).

de modo binario o normativo o en cualquier generalización. Con *Los rubios*, por la cantidad de polémicas y literatura que suscitó (no solo en Argentina, sino en España donde las aporías de una memoria interrumpida encontraron en la producción audiovisual argentina un espacio de proyección[81]), pareciera que ese cierre se reabrió en una demanda infinita de posicionamientos con respecto a la película y su directora. Aunque podría considerarse por qué al salir del lugar de víctima, de testiga, de la pose y el *gestus* normativo del duelo, esta película produjo la interpelación que produjo, que desbordó el campo de la crítica especializada donde se destacaron los recursos narrativos como documental performativo, modernista o posmodernista, de memoria laberíntica y poética, de posmemoria o de "primera persona". Es decir, si esa interpelación se produjo por una lógica misma de la industria cultural urbana de élite o la tensión con una industria cultural de la memoria y la novedad en los

81. Las dificultades de trabajar algunos de estos temas en el marco de una universidad española, a pesar de ser un espacio donde se produjeron vínculos con la academia argentina, que cuenta con archivos audiovisuales latinoamericanos y del tercer mundo y redes más importantes a veces que las que se producen desde las instituciones locales, produjo que, a pesar de haber comenzado este trabajo de tesis con una de las más importantes especialistas en cine documental española, finalmente lo firmara como directora Marta Casaús, responsable del doctorado. Las diferencias surgieron en torno al corpus feminista y con la afirmación de la catedrática de que el cine en Argentina se hacía según Deleuze, que cualquier crítica al concepto de posmemoria suponía seguir a Sarlo (con quien no concuerdo), o de las películas de la dictadura consideradas cultura popular hegemónica era elitismo. No pude transmitirle que mi trabajo no pretendía hacer análisis fílmico, como el que se acostumbraba hacer en ese contexto a partir de autores españoles o desde la crítica feminista, sino analizar cómo se construye un campo, con qué capitales y conceptos se producen dichos análisis (además de hacer una lectura de Deleuze), incluso yendo más allá del "malestar en la estética" como diría Rancière. Así como intentaba analizar las tensiones entre la expansión del territorio de la imagen con los estudios específicos, las teorías de impacto global con las situaciones locales y singularidades, como sucede con el concepto de posmemoria en relación con las formas jurídicas de la verdad. No había tampoco posibilidad de ver diferencias, como que la cultura, letrada o popular, porteña no son toda la Argentina. Estas tendencias a interpretaciones binarias y otras diferencias en torno a conceptos como colonialismo o género, que no se me incluyera en ninguna de las publicaciones ni actividades del área del doctorado dedicada a cine y estudios culturales, aunque aportara a partir de esta investigación conceptos e ideas a las producciones de especialistas en ese contexto, produjeron que Casaús sugiriera un cambio de dirección tres meses antes de la defensa de una tesis que, en realidad, no tenía dirección.

recursos narrativos del film –un deseo ideológicamente atravesado, en un documental que no terminó de asimilarse a un discurso oficial de la memoria ni de actualizar un legado–, por el nombre del padre, reconocido militante e intelectual, o por algún otro deseo –más difuso en cuanto a su sujeto– de no sentirse culpable de una sociedad respecto de una generación huérfana. Teniendo en cuenta que, si puede entenderse un documental como obra de arte, este sería para-sí y, al mismo tiempo, no lo sería. En la medida en que pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo, y en la medida en que, si una obra se concreta como respuestas a sus propias preguntas, también se vuelve ella misma, por este hecho, preguntas, sacando a la luz nuevos estratos, asi como puede envejecer, enfriarse (Adorno, 1971).

4. Estéticas del duelo, memorias críticas

Existe entonces un corpus de documentales de comienzos de siglo vistos no solo como producciones audiovisuales y herramientas de investigación, sino como expresiones de posmemoria que provocaron reflexiones en torno a un duelo irreductible. Amado también introdujo la cuestión de la transmisión intergeneracional, los lazos de familia, donde el documental y otras formas de narración visual produjeron una diferencia respecto al duelo y a la forma, en la medida que la densidad ya no soportaba vestirse de ficción (Amado, 2005).

Desde sus trabajos a mediados de los 90, diseminados en varios artículos dedicados a la ficción, Amado planteó el problema de los límites de la representación y legitimidad de las imágenes. Diferenciando algunos films del corpus de mediados de los 80, donde el realismo, incluido el melodramático, de aquella otra cinematografía que pondría en crisis la mímesis. Lejos de certezas, aparecieron entonces personajes que interrogaban el pasado con desasosiego. Amado destacaba una subjetividad sobreviviente,[82] no un intento de objetividad o personaje que poseyera

82. En un diálogo entre Adorno y Elias Canetti, el primero proyecta al campo social el sentimiento de ocultamiento de la experiencia ante la muerte ajena como momento

de antemano respuestas, se preguntaba así sobre el problema de la representación de la muerte o del pasaje de la vida a la muerte. Consideraba que el término *desaparición* puede ser un eufemismo, pero habría que decir que, en términos antropológicos, rituales y, en última instancia psicoanalíticos, muerte y desaparición no son lo mismo porque en esta última no hay evidencia de la pérdida (ni del crimen) lo cual dificulta, cuando no imposibilita en un sentido normativo, el trabajo del duelo. Una cuestión que resiste y persiste a cualquier intento de asimilación o binarismo: duelo/melancolía.

La pregunta de Amado apuntaba a una crítica de la representación (en la línea de *Shoah*, en la que las voces configuran imágenes-recuerdos), así como a una crítica del acto de ver, en lo que llamaba una memoria personal e histórica en *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) a partir de la frase que niega un saber a quien cree haber visto: "Tú no has visto nada en Hiroshima, nada" (*Tu n'a rien vu a Hiroshima, rien*). En *Un muro de silencio* y en *El ausente* se ponían en juego operaciones semejantes, al desconfiar de la visión para construir la "historia de los ausentes", cuya búsqueda está encarnada por mujeres, quienes además se hacen cargo del problema de la representación como cineastas.[83] A diferencia de *Shoa* o *Hiroshima…*, según Amado, aquello que estas películas intentaban retratar no sería el interior de los campos, sino subjetividades. En sus artículos posteriores, comenzó a trabajar con otras producciones, en tanto redefinían la idea de generaciones como construcción narrativa y temporal (también biológica, aunque no se plantee una perspectiva biopolítica) de una genealogía, tanto desde los lazos de familia, así como la desestabilización de estos en el cruce de estética y política y en las estructuras de transmisión intergeneracional. En este punto es

preciso cuando se pierde la relación con los otros y puede surgir una fuerza destructiva y autodestructiva (Canetti y Adorno, 1999). En este sentido interpreta Amado (1996) una voluntad de "no saber" de una sociedad en estado de autoconservación. El problema de la culpa, en sentido psicoanalítico, está atravesando esta cuestión.

83. La puesta en abismo, como en *Un muro…*, puede considerarse también un recurso de distanciamiento. Por ejemplo, en la escena que la directora dice: "¡Corten!", neutralizando el efecto de emotividad e identificación.

cuando Amado comenzó a resignificar el concepto de posmemoria,[84] que luego se instaló con diferentes modulaciones en la academia y más allá, y encontró nudos en común con documentales, como los de Carri y Roqué y otros con testimonios de sobrevivientes, como *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004).

Algunos de estos temas fueron reescritos en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (2009) basado en la tesis doctoral de Amado, donde sostuvo que la producción de ese período podía verse como "cine político". Aunque no definía esta categoría lábil, la situaba desde las vanguardias, el Cine Liberación y el *Cinema Novo*, en diálogo con cineastas como Godard.[85] Sin embargo, no se trataba de un vínculo entre cine y realidad política, sino de la construcción de una politicidad que, directa o indirectamente, alude a esa realidad, concretamente al peronismo, en sus diferentes versiones, así como mutaciones.[86] Pero

84. Amado (2009) cita un conocido fragmento de Hirsch donde dice que la posmemoria es una forma particular de memoria porque la conexión con su objeto y fuente está mediada no a través de la *recolección* (el texto dice *recollection*, Amado traduce literalmente, pero este término en inglés suele traducirse como "recuerdo"), sino por investidura y creación, se conecta al pasado mediatizadamente, pero, al mismo tiempo, de modo más directo. Los hijos de una segunda generación argentina en la interpretación de Amado no atravesaron esa historia. Ausentes de la experiencia de sus padres, estarían destinados a ser mediadores sobre la "veracidad" del recuerdo y el olvido. Diferente es el posicionamiento de Ángela Urondo, de los testimonios mencionados en la nota 78 de la página 192, y de muchas otras escrituras como las de Carri o Prividera, donde no se trata de una historia heredada, sino de la construcción de la propia subjetividad.

85. Se refiere a *El viento del este* (1970, colectivo Dziga Vertov) y de la imagen, con Stalin incluido, donde se lee: "No es una imagen justa, es justo una imagen" y el momento en que aparece Rocha en la encrucijada advirtiendo: "*Atencao! E preciso estar atento e forte/nâo temos tempo de temer a morte*" (una línea modificada de la canción *Divino maravillhoso* de Caetano Veloso y Gilberto Gil). Una mujer embarazada lo interrumpe: "Perdone, camarada. Disculpe que interrumpa su lucha de clases tan importante, pero… ¿la dirección del cine político? –Por allí –responde Rocha, señalando hacia su derecha– es el cine desconocido, cine de aventura. Por aquí –señalando hacia su izquierda– es el cine del Tercer Mundo. Cine peligroso, divino, maravilloso. Cine de la representación, del consumo imperialista… Es el cine que va a construirlo todo, la técnica, la producción, la distribución" (00:55:50).

86. Esta es la segunda apuesta teórica arriesgada (la primera es la resignificación del concepto de posmemoria) cuando se reinterpreta el benjaminiano de "estetización de la política" ya no vinculado al fascismo, sino a una épica obrera, a una técnica y "felicidad comunitaria" aproximada al "realismo socialista" en el primer peronismo, pero

su interpretación en torno a lo popular difiere de lo que había planteado Aguilar entre otras posiciones, puesto que antes que centrarse en el neopopulismo menemista, se retrotraía al primer peronismo, no como programa político, sino como mito en ruina (devenido alegoría) y simulacro, como retorno u "operaciones de retorno" en un cierto sentido psicoanalítico. Así se articulaba con la cuestión del populismo, un concepto denostado en la teoría política más tradicional, o en la teoría crítica, pero que se resignificó en la versión de Ernesto Laclau (*La razón populista*, 2005) y en la de Nicolás Casullo (*Las cuestiones*, 2007). Amado entendía entonces que las impugnaciones en el terreno político-ideológico plantean problemas estéticos que no se reducen a la política. De este modo, construyó un discurso crítico-estético barroco, basado en una serie de interrogantes sobre el alcance crítico de signos míticos que en el retorno pueden devenir alegoría, cita irónica o paródica.

Este concepto de populismo y "retorno" está en tensión con el otro nivel del concepto de memoria, cuando Amado retomaba algunos de los trabajos sobre políticas de la memoria en el Cono Sur, pero también desde tendencias de la filosofía contemporánea que han abordado este problema en el marco del límite, la (im)posibilidad, la dificultad, la irrepresentabilidad, lo inimaginable y la prohibición de la representación (Rancière, Nancy, Didi-Huberman, Wajcman) y desde una diferencia respecto a estas posiciones filosóficas. Es decir, lo que Amado señalaba como tres momentos en correlación a las demandas de justicia que a su vez articulan una periodización del problema de la representación. En los años 80, con los movimientos de derechos humanos y el Juicio a las Juntas, se diferencian dos tendencias: *La historia oficial* o *La noche de los*

---

que, a diferencia del cine de las vanguardias, retorna como ruina. A partir de la obra de Daniel Santoro, recreada en *Pulqui…* o la resimbolización de íconos producida por Favio en *Perón. Sinfonía de un sentimiento* (1994-2000) o del cine de ficción de Solanas como "espectáculo del mito" en ruinas (*El exilio de Gardel* o *Sur*), aunque los momentos de producción y estrenos de estas películas sean muy diferentes entre sí. Amado, por otro lado, no escribe desde la ciencia política o historiográfica, sino desde la ensayística político-sociológica, así como desde una serie de literaturas sobre el peronismo, tanto a favor como en contra, como el texto de Ezequiel Martínez Estrada *¿Qué es esto? Catilinarias* (1956).

lápices, productos de "imaginación melodramática", así como otras películas que Amado consideraba más reflexivas (*Las veredas de Saturno*, *El exilio de Gardel*, *Sur*,[87] *Los días de junio*, *Buenos Aires, viceversa*, *Un muro de silencio* y *El ausente*, entre otras).[88] Por otro lado, se identificaba un "*boom* testimonial" a mediados de los 90, que tuvo lugar en una coyuntura posterior a los indultos presidenciales. Durante esos mismos años, se produce la emergencia de HIJOS. Sin embargo, Amado no analizaba documentales de este período cuando se fueron acrecentando e ingresando en los mecanismos de crédito oficial.[89]

Finalmente, se periodizaba un tercer momento, el comienzo de milenio, cuando se produjo una "representación de la crisis" no solo en películas como *La ciénaga*, sino en series televisivas como *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2001) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002). En este marco, aquello que llamaba la representación de la revuelta es abordado a partir de las herramientas de análisis que Michel de Certeau aplicó al mayo francés. Por otro lado, se amplificaban las figuraciones fílmicas del cuerpo, del mismo modo que Aguilar, pero a partir de los conceptos deleuzianos en su estudio sobre Francis Bacon (Amado, 2009). Amado no incluye los últimos juicios, incluido el de Etchecolatz en los que se aplicó la figura de genocidio.

87. Como Bernini, Amado señaló la transformación entre el cine militante y el de la posdictadura de Solanas. Pero no define diferencias con el "mito peronista" en el último trayecto del director ni expone las tesis macroeconómicas y políticas de estos documentales, que no responden ni a las cinematografías de las vanguardias ni se vinculan directamente al mito. Si Solanas en la transición democrática todavía apoyaba al peronismo, a partir del menemismo se fue distanciando del justicialismo.

88. Amado sigue a Oubiña y su ensayo sobre el exilio, pero incluye también *Juan, como si nada…* y *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1991). La lista completa de films que se mencionan podrían constituir un corpus de películas sobre las consecuencias de la dictadura en el nivel de lo temático y en la forma.

89. No analiza documentales como *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996) y *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1993), diferentes entre sí en cuanto a la mirada testimonial y que no tuvieron una llegada masiva. El primero recibió una crítica desfavorable en su momento por considerarse una idealización del pasado. En el segundo, que habría comenzado una nueva cartografía de cine sobre la dictadura, se muestran imágenes impactantes muy poco difundidas hasta entonces, las de *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972* (Eijo (h), Giorello, Moretti, Oroz, Vallina, Verga, 1973).

Es posible encontrar en esta tesis, entonces, una dimensión metodológica de síntesis ecléctica a partir de tres operaciones: la reformulación de una estética del populismo que en el nivel de la memoria tenía como contenido y proceso el retorno ruinoso al primer peronismo (politización de la estética); la tensión de este retorno con la memoria de la última dictadura y el problema de la representación (en su dimensión filosófica estética y política); la introducción del concepto de posmemoria y la problemática del duelo, que ya había comenzado a arriesgar en artículos anteriores, en la resignificación de los lazos de familia, finalmente atravesando la periodización: el correlato jurídico. Así, aunque el título podría aludir a un "cine político", las herramientas se construyen desde la teoría y crítica literaria y cinematográfica, la semiótica, narratología y el análisis del discurso. Pero también entraron en juego los problemas de la estética filosófica contemporánea en un intento de situar los debates sobre la representación y sus límites en la producción cinematográfica argentina, así como varias referencias a las distintas dimensiones del concepto de memoria deleuziano.

A diferencia de los trabajos de una primera configuración de los estudios de cine, en esta tesis se afirmaba que el cine social y el "de la memoria" recurren al documental antes que a la ficción. Pero Amado no se limitó a un corpus documental ni construyó sus categorías desde teorías específicas, como aquellas que se han venido postulando sobre cine latinoamericano (desde Burton –1990– hasta las más recientes con Nichols, Carl Platinga o Stella Bruzzi). Solo mencionaba a Michael Renov, sin desarrollar lo que suele llamarse un dispositivo de análisis fílmico, tampoco hacía un análisis o descripción del cine político, como se había hecho desde la historiografía o desde las dimensiones sociales del documental y el cine militante. En este marco y en lo que respecta al concepto de política y su vinculación con el cine, producía una perspectiva en la relectura de Benjamin en cuanto al problema de la estetización de la política, así como al de la politización del arte. Las tácticas dadaístas, con sus técnicas formales de *collages* de opuestos, encontrarían una equivalencia estética en el montaje, la fragmentación y ruptura de la representación utilizada por las vanguardias estéticas. Amado afirmaba, como en otros estudios del período, que la radicalidad formal de algunas obras del cine político latinoamericano habría adoptado estos procedimientos (Rocha, Solanas). Pero hace

una interpretación de la teoría de Benjamin sobre las vanguardias al afirmar que la estetización de la política (síntoma peligroso para Benjamin) alcanzó una simbiosis con la politización de la estética, pero "no impidió, sin embargo, las divergencias generadas menos en las opciones formales de sus películas que en la relación de estas con el activismo político militante" (Amado, 2009: 26). Es decir que los postulados del grupo *Dziga Vertov* de "no resumir en las obras el discurso político que se reivindica" (Jean-Henri Roger citado por Amado, 2009: 27) y en evitar su utilización para el activismo militante, tendría su contraparte en las prácticas de los cines latinoamericanos. Mientras que en la posdictadura este vínculo entre cine y realidad política se ausentaría del imaginario artístico, reemplazado por cuestiones que tienen que ver con las consecuencias de su (mal) desempeño, así como con el problema de cómo representar la violencia y consecuencias de la dictadura. O se retrotraía, como en el caso de Solanas en la interpretación de Amado, a un pensamiento mítico de retorno ruinoso. Amado (2009: 32) delimitaba entonces el problema situando a la memoria como enlace de los acontecimientos del pasado con cada "presente específico". De algún modo y aunque no lo terminaba de precisar, la distinción entre memoria e historia (término que utiliza a veces en mayúscula) supone en este momento del retorno o repetición un diferimiento en donde el primer momento de un acontecimiento traumático cobra su sentido a través de otro que posteriormente lo registra y recodifica.

La última parte del estudio está atravesada por cuestiones de memoria familiar (incluyendo la problemática generacional), e introduce uno de los conceptos que presenta una mayor complejidad y se articula con algunos de los debates de la estética filosófica contemporánea: el de representación. En primer lugar, es entendida como delegación de una voluntad –una voz, un lugar– en un representante. En segundo lugar, en sentido estético y en torno a estas reflexiones, el problema remite a Jean-Luc Nancy (2006), donde el término "representación" no es repetitivo, sino intensivo, se entiende entonces como presencia presentada, expuesta, exhibida, destinada a la mirada de alguien.

El problema de la mirada es crucial en este punto, en la medida en que el lugar del observador/cámara pone en juego la distancia existente entre quien mira y lo mirado. Una pregunta necesaria en épocas de abolición de

distancias por el uso generalizado de dispositivos audiovisuales, producción y circulación indiscriminada de imágenes, cuestión que atraviesa el pensamiento visual, la estética contemporáneos, incluso al "giro icónico". Así como estas dimensiones son reinterpretadas como válidas para las representaciones fílmicas del duelo, específicamente aquellas que adoptan procedimientos que acentúan la indeterminación representativa. De este modo, se afirmaba que las imágenes no registran, sino que crean lo político, en otras palabras, aunque Amado no lo diga así, tienen efectos performativos, no solo representativos. Este intercambio de cine y política se reconfiguró a partir de alternativas de expresión y de sentidos que rodean lo político, que, sin dejar de relacionarse con lo colectivo, habría "privatizado su expresión" (Amado, 2009: 45). Esta dimensión de privatización era entendida en la utilización de lo autobiográfico como forma expresiva que domina en la literatura y en el documental, y que, según otras perspectivas como la de Kuhn, era característico del feminismo. Una tendencia que se percibía también en las representaciones cinematográficas y literarias de la familia, estructura que en el plano histórico tuvo aristas particulares durante las últimas décadas y, como se ha mostrado en otro capítulo, desde el discurso de la dictadura se montaban una serie de dispositivos en torno a la institución familiar que encubrían los modos en que la represión ilegal, por otro lado, destruía familias concretas (Wolf, 1994a; Varea, 2006).

En la tesis de Amado esta dimensión implicaba pensar qué hace la política con las familias, y, a su vez, cómo el mundo privado puso de relieve la singularidad histórica argentina. Un problema que atraviesa tanto el concepto de alegoría como el de cine del tercer mundo deleuziano y en otro marco los devenires antiedípicos como posibilidad de fuga, aunque Amado no se refiera en este punto ni a Deleuze ni a Jameson, sino que está recurriendo al concepto de posmemoria, donde esto se muestra de otro modo. Es decir, desde las relaciones generacionales, las transmisiones y el entrecruzamiento de la historia pública con la privada, la cultura visual, que caracteriza a los estudios sobre memoria norteamericanos y la vuelta al espacio privado y la narrativa familiar ante la incertidumbre posmoderna. En otro contexto, lo que Deleuze y Guattari consideraban memoria larga. En este sentido, habría que decir que aquello que la autora llamaba "el ingreso de la política en lo privado", y si puede pensarse

un momento en el cual la familia moderna y posmoderna en la cultura occidental no está atravesada por la biopolítica, sería también característico de otros países del Cono Sur. Aunque, probablemente, la singularidad de Argentina haya sido el modo como se resistió, reclamó y juzgó,[90] y como la novela familiar y sus personajes atraviesan narrativas políticas, intensificándose en el peronismo. En esta versión se reinterpretaba además la categoría de "familiarismo" que tiene una importante circulación en la historiografía social y política en América Latina y que suele ser cómplice de las versiones más reaccionarias del discurso de la dictadura militar, pero que se resignificó en el rol de familiares de las víctimas o se *queerizó* en otras versiones que pretenden leer la producción y prácticas artísticas culturales como formas no normativas del duelo más allá de los lazos de sangre (Sosa, 2014) o que produjo un encuentro discursivamente imposible en otros contextos como el de Butler y Estela Carlotto recientemente en el centro Haroldo Conti. En la interpretación de Amado, que se produjo sin el arsenal de los estudios performativos y *queer* o cuir que ya no son tan raros en la academia local, existían narrativas donde asomaba la denegación de la pertenencia determinada por un origen.

4.1. El problema de la representación

En el umbral de epistemologización de los estudios de cine, el concepto de representación comienza a circular de un modo que desborda

90. Cuando se estrenó *La historia…* se realizaba *Las madres de Plaza de Mayo* (Muñoz y Portillo, 1985), comparado con *Shoah, Roses in December* (Ana Carrigan y Bernard Stone, 1982), *Witness to War: Dr. Charlie Clements* (Deborah Shaffer, 1985), entre otros, en cuanto pondrían en crisis el formato expositivo (Nichols, 1997). Amado cita a Ismail Xavier (2002), quien analizó los personajes femeninos desde el concepto de "alegoría nacional", proyectando la idea de Nación en la acción y el cuerpo de un personaje y, según una arraigada tradición vinculada a una ontologización de "la mujer", en donde se liga el imaginario de lo colectivo a una entidad femenina o feminizada (Patria, Madre Tierra, Nación…) y de ahí a una mujer concreta, en películas como *La historia…* o en *Sur*, donde la figura femenina tiene una función alegórica. Atribución por de más cuestionable en la ontologización de lo femenino que supone, que Amado no menciona, pero que no abordaremos aquí.

un sentido de análisis fílmico, como lo utilizó Nichols, que supone una realidad por representar, o un sentido político tradicional. Se instalaba como problema de dimensiones histórico-filosóficas ligadas a una experiencia de duelo colectivo e individual. En este sentido, Amado apelaba principalmente al modo como lo presenta Rancière en lugar de seguir la argumentación de Nancy. Sería necesario entonces precisar las diferencias y los puntos en común, puesto que para ambos lo irrepresentable podía interpretarse como ligado a una prohibición. La cuestión no es si las muertes en los campos de exterminio son representables, sino ¿se debe y puede realizar una mímesis que apele al goce estético?, ¿o se trata de una prohibición del tipo religioso o moral? Nancy postulaba esta cuestión mediante tres argumentos: 1) la prohibición no se refiere a la producción de obras de arte figurativas, sino que tiene que ver con la realidad del arte mismo y la verdad de la representación; 2) la representación de la *Shoah* no solo es posible y lícita, sino que, de hecho, es necesaria e imperativa, a condición de que la idea de representación sea entendida según su propia verdad; 3) los campos de exterminio son una empresa de "suprarrepresentación" cuya finalidad era el aniquilamiento de la posibilidad de representación misma (Nancy, 2006: 20-21). El primer punto llevaba a Nancy a indagar la prohibición religiosa de la representación de Dios. Sin embargo, lo prohibido no sería esta representación, sino la idolatría. El ídolo es un dios fabricado, no una representación de este. Lo prohibido entonces no es una imagen, sino una presencia en tanto cerrada, completa, en oposición a una palabra en movimiento, posible de ser interpretada. Este precepto monoteísta junto al tema griego de la copia o la simulación (la imagen declarada como inanimada en tanto secundaria, imitativa, inesencial, engañosa) son los que configuran el "Occidente" como tal (Nancy, 2006: 27). El problema de la representación se debate en esta alianza entre lo judío y lo griego, que no deja de ser paradójica. Si un dios solo entrega su verdad en la retirada de su presencia, en tanto completitud de sentido, aquello que es pura presencia no puede ser sino falso o sacrílego. Sin embargo, la imagen sensible en tanto degradación no remite más que a otra imagen, que ocuparía un lugar más cercano a la perfección: la *idea*. Para Nancy, tanto el cristianismo como el arte moderno sufrieron las consecuencias de esta mezcla. Sin embargo, a partir

del Renacimiento se produjeron imágenes que no fueron una fabricación de ídolos y que tampoco buscaban un empobrecimiento de lo sensible, sino que presentaban una ausencia abierta en lo dado mismo, en lo sensible de la obra artística. A esta presentación se la llamó *représentation*. Esta sería entonces la verdad de la representación, no un remplazo de la cosa como una copia de un original, sino la presentación de lo que no se reduce a una presencia consumada. El *re* del término *representación* no es repetitivo, sino intensivo. Para Nancy, lo prohibido en la *Shoah* es invocar la realidad del exterminio mediante un "ídolo" (dios). Por el contrario, su representación, obligada, implica apelar a un arte en donde la presencia no se cierre en una sola perspectiva o interpretación, sino que se abra y se anime dando lo ausente a través de un sentido. La representación sería entonces una presencia presentada, expuesta o exhibida, pero no la pura y simple presencia: "no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia. En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto" (Nancy, 2006: 37).

Pero queda una última posición de Nancy frente a este problema, aquella que se pregunta: ¿qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma? Puesto que, para este pensador, la representación no es una técnica u operación específica, sino aquello que configura Occidente y lo que sucedió en los campos de exterminio no solo puso en crisis la representación, sino que significó un acontecimiento límite para el propio Occidente. Nancy llama al nazismo un régimen de "suprarrepresentación" en cuanto lo que buscaba no era solo representar la humanidad en un tipo, sino representar a un tipo, el cuerpo ario, como la naturaleza verdadera de la humanidad autocreadora. El nazismo pensaba entonces al cuerpo ario como un *ídolo*. El judío, por el contrario, habría sido el representante de la representación en su sentido más bajo: el arte del charlatán y del vendedor de ilusiones. Estamos entonces nuevamente ante los dos términos que, para Nancy, definen "Occidente". Pero lo que busca el régimen de "suprarrepresentación" es la eliminación de uno de estos términos para que la representación solo tenga un carácter de presencia total, integral, saturada. No se trataba entonces solo de suprimir una "raza inferior" o

un enemigo, se trataba de aniquilar aquello que puede sorprender o interpelar la presencia sin resto del orden "suprarrepresentante": "En Auschwitz, Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de representarse lo que está fuera de la presencia y, por lo tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga" (Nancy, 2006: 54). En los campos de exterminio, el espacio de la representación fue reducido a la presencia de una mirada que se apropiaba de la muerte al impregnarse de la mirada muerta del otro. Nancy reformula entonces su pregunta, ¿cómo representar, de hecho, la representación aplastada, atascada, enviscada, petrificada? No puede haber imagen de los campos porque no puede representarse su no representación, excepto con la repetición misma del acontecimiento, aquello que se quiere borrar. Pero hay imágenes de los campos porque el mundo que hizo Auschwitz es "nuestro mundo",[91] la historia, si bien en crisis, todavía sin acabar de Occidente. La búsqueda de verdad en estas representaciones es la apertura a su propia ausencia, es decir, representaciones que se dejan sorprender o interdecir y que en esta puesta en suspenso de lo dado dejan pasar tanto el sentido como el sinsentido.[92] Para Nancy, esta representación antes que proscripta o impedida se prohíbe a sí misma y de esta forma desanuda el problema de la representación. Y es necesaria porque para Nancy (2006: 77) hubo una posguerra, un después de la posguerra, pero no hubo un después de la *Shoah*: "La cosa resiste al tiempo, pero no como un pasado petrificado en el recuerdo: como un presente que va".

La argumentación de Nancy tiene algunos puntos en común con la de Rancière, aunque este último se referirá, concretamente, a un corpus

91. Nancy, consciente de que esta conferencia sería traducida para un público sudamericano, planteaba una reflexión acerca de la diferencia entre América y Europa, principalmente en una de sus dimensiones, aquella que hizo posible la *Shoah*. ¿Esta dimensión atraviesa el Atlántico o se interrumpe en el camino? La pregunta sería si los europeos al cruzar el océano han modificado su relación con una identidad tanto más prometida, reivindicada o mitificada en cuanto que se la sentía "como ausente de sí". "Y si fue así, ¿cómo? Se me perdonará que me interrumpa entre preguntas: la vieja Europa enferma de su historia las plantea a quienes la miran desde la otra orilla de esa historia…" (Nancy, 2006: 14).

92. Nancy (2006: 67) no hace uso del concepto *sinsentido*, sino del término *ausente* (*absens*) para indicar tanto aquello que falta como lo que carece de sentido (*au-sentido*).

de producciones artísticas y cinematográficas para indagar sobre el concepto de representación, así como a algunos tópicos de la filosofía política contemporánea. Para este autor, a partir del largometraje *Shoah*, y su dimensión "ficcional", el problema no es saber si se puede o se debe o no representar, "sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin" (Rancière, 2005: 41). En este sentido, el documental de Lanzmann se opone a la serie *Holocausto*. Mientras esta última muestra la transformación de personas "normales" en monstruos o en deshechos humanos, a través de una lógica que olvida la singularidad del exterminio, en *Shoah* se utilizaría una "ficción-encuesta" para acercarse a un acontecimiento incomprensible, ante el cual, a fuerza de penetrar en su secreto, se corre el riesgo de no encontrar nada, ninguna causa, ningún sentido. El modo que Lanzmann elije no implicaba un arte de lo irrepresentable, lo suprimido de su película no implicaría una imposibilidad de representar, sino la multiplicación de los medios de representación, es decir, la supresión de toda frontera que limita estos medios. Lo que lograría Lanzmann es "hacer coincidir lo prohibido con lo imposible" (Rancière, 2005: 42). Sin embargo, esto no es nuevo, ya existe un concepto que ha servido para este mismo propósito: el de lo sublime. Fue Kant quien lo definió como la experiencia de una imposibilidad, la incapacidad de que la imaginación pueda dar cuenta de un suceso de una grandeza excepcional. Sin embargo, Rancière no cita a Kant, sino un texto de Lyotard *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (1988), el cual también es apelado por Nancy en su argumentación. Para Lyotard, la tarea del arte moderno es testimoniar que existe lo impresentable y subvierte el concepto kantiano, ya que, si en lo sublime la facultad sensible padece los límites de su poder, para Lyotard este concepto no implica un fracaso de la facultad sensible ante las exigencias de la razón, sino que es el espíritu quien está obligado a aproximarse a la materia. Se trata de una experiencia de dependencia radical, puesto que no es el espíritu el que se pone en movimiento, sino el que sufre el choque de lo sensible en cuanto no estaría preparado para dar cuenta de esta sensibilidad, por lo cual solo conserva la sensación de una deuda. Estamos ante el viraje ético de la estética que proclamó Rancière: la transformación "ética" en una deuda para el sujeto del sublime kantiano. La tarea del arte moderno

(europeo) es testimoniar esta deuda infinita frente a una "realidad" que, para Rancière, adquiere la forma de una ley del otro, que puede ser tanto la ley del Dios de Moisés como la ley del inconsciente. El problema de la representación se encuentra entonces en el *cómo*: cómo lograr un arte de lo sublime que, en su encuentro con lo real, no busque formularlo, sino dar cuenta de aquello que falta, una deuda que expresa el espíritu antes que la materia. Este espíritu se piensa como *tiempo*, que en esta expresión se volvería "nuestro tiempo", ya que Rancière afirmaba que la radicalidad ética de este viraje ha heredado la radicalidad de la modernidad en la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento, la *Shoah*, en la medida que aquel otro acontecimiento que definió la modernidad, la revolución por venir, se habría vuelto, según el autor, un imposible político.[93]

Amado –de modo ecléctico y citando en otros momentos a Nancy y a Wajcman– sigue a Rancière para formular el problema de la representación en el arte y la política no solo en *El viraje…*, sino también a partir de textos como "*Fleurs intempestives (la communion solennelle)*" (1977) o *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996), en donde lo político, en la tradición helénica, es aporía de la que la filosofía se hace cargo cuando los representantes autorizados la han abandonado, cuestión que continuará presente en los numerosos textos del autor, de gran influencia en el Cono Sur, entre los de mayor circulación *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009). Para Rancière, la democracia, en su misma incompletud como sistema, produce zonas de no representación. Espacios que conquistan quienes cuya parte es no tener parte, lo cual abre siempre el juego frente a lo político institucional ("lo policíaco"). Desde ahí, Amado consideraba una disyuntiva entre una voluntad militante que asegura que "todo es político", o una visión lúdica de los espacios afirmativos de expresión

93. Si el genocidio nazi se instaló en el centro del pensamiento a cincuenta años del descubrimiento de los campos, no fue solo por el silencio de sobrevivientes, sino por la caída del muro de Berlín, vestigio de una revolución que vinculaba la radicalidad política y estética con un corte histórico del tiempo: "el genocidio tomó el lugar del corte del tiempo necesario a dicha radicalidad, incluso invirtiendo su sentido, transformándola en catástrofe ya advenida" (Rancière, 2005: 49-50). De este modo, se universalizó y jerarquizó. Esta posición se diferencia de la de Deleuze, en cuanto a su fuga hacia un tercer mundo, que tiene un sentido diferente a la categoría geopolítica.

artística, sostenida por quienes dan la espalda a lo político, como lo policíaco. Rancière, como crítico y cinéfilo, ya desconfiaba de la primera opción desde los 70, cuando sospechaba de la "buena voluntad militante", del comportamiento de los "amigos/voyeurs del pueblo" (Rancière, 1977).[94] El cine (europeo principalmente) ocupa un lugar privilegiado en el pensamiento de Rancière sobre el estado actual de la cultura occidental, así como sobre la función del arte en cuanto solo puede dar cuenta de un daño infinito. La posición de Rancière, que en algunos puntos se toca con la de Agamben (1998, 2000), Nancy (2006) o Didi-Huberman (2004),[95] orientaba la tesis de Amado, aunque no se distingue entre es-

94. Rancière no se refiere al documental ni a las vanguardias, sino a la película del título de su artículo: *La comunnion solenelle* (Rene Feret, 1977). El viraje ético no supone, por otro lado, una normativa, sino supresión de la división que la palabra misma "moral" implicaba: la separación de la ley y del hecho y, al mismo tiempo, la división de morales y derechos, que opone el derecho al hecho. Tal supresión se llama consenso, dispositivo de protección y justicia infinitas, que, como la estética, tienden a redistribuirse al servicio del lazo social y al testimonio interminable de la catástrofe. Su correlato, a diferencia de las vanguardias artísticas, es la unión heteróclita, marcada por el consenso, en un arte que archiva y testimonia, donde se intenta devolver sentido o reparar las fallas del lazo social. Así, en Godard, la función del montaje en los 60 era polémica, en *Historia(s)…* es fusional. La violencia tiende a tornar una nueva figura, la del testimonio de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita, los dispositivos artísticos polémicos devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta (Rancière, 2005). En este contexto "irrepresentable" supone 1) imposibilidad en cuanto los medios específicos no son apropiados a la singularidad: el sufrimiento de *Laocoon* era irrepresentable de modo realista en esculturas, le quitaba dignidad 2) prohibición, se recusa el uso de cuerpos ficcionales que imitan a verdugos y víctimas, transgredida en la serie *Holocausto*. La prohibición mezcla: a) proscripción sobre lo acontecido en los campos de exterminio: prohíbe que se proponga una imitación para goce estético y b) proscripción sobre el arte, la exterminación apela a un arte nuevo de lo irrepresentable. Se establece una línea que iría desde el *Carré noir* de Malevitch, la muerte de la figuración pictórica y *Shoah*, donde lo irrepresentable del exterminio es la separación entre la racionalidad perfecta de su ejecución y una inadecuación de toda razón explicativa. No sería el argumento del *Laocoon*, basado en la distancia entre presentación real y representación artística. Nada separa ya la representación ficcional de la presentación de lo real, el problema no reside en saber si se puede o se debe o no, sino qué se quiere representar y cuál modo de representación se elige para este fin.

95. Además de Rancière y Nancy, Amado aludía a la exposición *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration nazis* (París, 2001) y el catálogo con las fotos del *Sonderkommando* Alex, duramente criticado por Wajcman y Pagnoux. La polémica enfrentó a Godard con Lanzmann, su rechazo de los archivos a favor de la palabra

tas posiciones, sino que se modulan en distintos momentos. A partir de ahí, Amado se situaba en la producción cinematográfica argentina desde una distinción entre aquellas películas que no separan lo ficcional de lo real. El realismo visual de la tortura o el de la apropiación de niños quitan dignidad al tema al ser representados con cuerpos ficcionales (representación prohibida o, en otros términos, pornográfica) que imitan a víctimas y verdugos.

Desde diferentes perspectivas, Amado abordó la noción de verdad y testimonio, de visualidad y escucha, en cuanto las imágenes ejercen una presión, contra el sonido y la palabra, que conmina a decisiones ético-estéticas entre lo visible y la condición misma de la visibilidad. Reduciendo en cierta medida los posicionamientos filosóficos, se identificaban dos tipologías fílmicas: la reconstrucción arqueológica de las catástrofes o, por el contrario, un ejercicio arduo que, ante todo, da cuenta de la imposibilidad de su reconstrucción. El primer caso, el de una estética reconstructiva se identifica con la mostración realista, donde el privilegio del ojo pareciera desembocar en una normalización desmesurada visual-sonora y en la exhibición del sufrimiento corporal característicos del cine contemporáneo y de los medios masivos de comunicación. Mientras que la línea opuesta, la de la imposibilidad de una construcción totalizadora, tiene como referentes canónicos *Hiroshima mon amour* y *Shoah*.

Para Amado, el cine argentino presentaba sus propias versiones del problema de la representación, en diferentes períodos en correlación con las demandas de justicia. En los 80, una serie de películas con "ejecuciones didácticas" y de "intención conciliatoria", que también tematizaron la escena del exilio (exterior e interior), el momento del regreso (al país o a la democracia), la recomposición del cuerpo social y de los individuos con relatos de vidas personales o familiares. Ahora bien, Amado proponía en este punto una "ética de la imagen" que se basaría en el paradójico concepto de memoria histórica, así como en algunas de las modulaciones

---

testimonial, según el modelo de *Shoah*. Imposibilidad sostenida por autores como Gerard Wajcman (*El objeto del siglo*, 1998) para quien la dimensión irrepresentable significaba la muerte de la figuración pictórica, como en *Cuadrado negro* o en *Shoah*. Mientras que para Rancière *Shoah* supone no la imposibilidad, sino la dificultad.

de la memoria que postuló Deleuze, quien había mostrado que las catástrofes de la historia no pueden ser evocadas sino dando cuenta de los trastornos de la memoria y los fracasos de reconocimiento. Las imágenes en tanto percepción óptica y sonora no pueden terminar de restaurarse ni son totalmente legibles o asimilables, como no era posible para Adorno escribir literalmente bien después de Auschwitz.

Se planteaba entonces otra dimensión del problema de la representación desde algunas de las modulaciones de la memoria como "estética límite" o "ética de la imagen", como formas en que esta memoria se concreta frente a la exhibición obscena de la violencia y de la muerte, cuando se opta por desplazarla fuera de la escena y fuera de campo, a los bordes del relato, sometiéndola al régimen de la supresión. Desde esta problemática, se recorta el segundo corpus de películas –el primero está vinculado al imaginario peronista desde el concepto de memoria como retorno– y que ya Amado venía trabajando en sus artículos, pero que aquí se articulaban en el marco de la periodización desde el problema de una "fidelidad representativa" (concepto problemático cuando lo que está en juego es el problema de lo irrepresentable) en películas como *El amor es una mujer gorda*, *Un muro de silencio*, *El ausente*, donde estaba en juego el margen ético del registro y el desafío de la mímesis formal en lo que la autora llamaba "filmar la muerte" (Amado, 2009: 114).[96] Este dispositivo, basado en la estética del exceso visual y en supuestas leyes de la objetividad, prevaleció en gran parte de las películas de la posdictadura. Mientras que en otras producciones las subjetividades de los personajes se traducen en una narrativa trazada desde la conjetura y la incertidumbre. En este contexto se recuperaba el concepto deleuziano de imagen-tiempo en cuanto piensa el cine como un arte de tiempo puro (antes que espacializado), desde estratos de pasado que en el cine de Resnais, por ejemplo, se convocan ya no como un instrumento de representación de realidad, sino como medio "para acercarse al funcionamiento psíquico" (Amado, 2009: 165). De este modo, se pone en juego este concepto de memoria para analizar películas como *Un muro…* o *El ausente*, a partir de las

96. *Filmar la muerte* es un concepto que Amado toma de Raymond Bellour ("La mort inassouvie", 1991).

observaciones de Deleuze sobre Resnais acerca de una memoria colectiva –“la de los campos de concentración nazis, la de Guernica, la de la Biblioteca Nacional” (Deleuze, 1987: 159)–, que evoca una “memoria mundo”.

Sin embargo, habría que precisar que este concepto fue pensado en una sociedad donde la memoria ya había sido objetivada en archivos, bibliotecas, museos, películas, monumentos, disciplinas de estudio y donde los diferentes niveles de pasado no remiten ya a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a “lugares no comunicantes” que componen una memoria mundial: “Esto sucede cuando cada «capa de pasado» es convocada desde una subjetividad, y recreada desde todas las funciones mentales, como las del recuerdo, las del olvido, el falso recuerdo, la imaginación, el proyecto, el juicio…” (Deleuze, 1987: 159-169).

Pero esta relectura se produce en una perspectiva donde vuelve a surgir el problema de la representación en la dimensión de la “imagen prohibida” en la ficción, en películas autobiográficas como *Un muro…* esta imagen tendría que ver con una figura en tránsito de muerte. Para Amado, el trazado biográfico estaba dirigido a enmarcar una muerte, por sobre el eufemismo de una desaparición. Aunque, como hemos señalado anteriormente, llevar a la figura de la muerte la imagen de un cuerpo que desde la ficción en una puesta en abismo como en *Un muro…*, se pregunta cómo representar a una persona desaparecida no supondría representación de una muerte, porque muerte y desaparición no son lo mismo. Por otro lado, la pregunta de la niña al final de *Un muro…* ante el edificio de la ESMA, “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”, que Amado compara con la de *Noche y niebla* “¿Pero entonces, quién es el responsable?”, es interpretada como una anticipación de la manifestación pública de una nueva generación: la de los hijos.[97]

Ahora bien, estos análisis se refieren a la ficción, ¿qué sucede con el documental? En los 90 existió una creciente preeminencia de lo testimonial

97. En *Un muro…* y en *El ausente* se muestran moviolas, proyectores, monitores, imágenes de archivo, dispositivos que permitirían “ver”, reponiendo una dimensión subjetiva de la memoria, sin el registro de la violencia en los cuerpos (la representación prohibida), los signos de la violencia se desplazan al sonido o al “fuera de campo”, enfatizando un momento anterior del cuerpo vivo y su rostro (Amado, 2009).

político,[98] llamado "*boom* del testimonio" o, a veces, "*boom* de la memoria". Entre estos regímenes se incluyen las prácticas testimoniales con las que familiares de las víctimas construyeron a la vez una poética y una estrategia política de la memoria. Amado llamó a estas prácticas "estéticas del duelo", entendiendo, de modo binario, a este último desde el psicoanálisis, puesto que con su persistente circulación esas prácticas evitarían el pliegue melancólico.[99]

Existe entonces un repertorio de signos que sociabilizaron búsquedas con recursos dramáticos (*Teatro x la identidad*, por ejemplo), visuales (el *Siluetazo*, 1983-1984), audiovisuales, musicales, y narrativos, que produjeron diversas tecnologías de la memoria, pusieron en cuestión las hegemónicas, o produjeron memorias diferenciales. Prácticas continuadas por una segunda generación que, según Amado, habría depositado en lo visual (videos, películas, fotografías) el peso de sus estrategias de identidad y memoria,[100]aunque existe también una importante producción de escrituras que la autora no aborda. Sin embargo, estas prácticas no eran consideradas en el marco de una seducción de la autoridad redentora del arte, efecto irrisorio frente a la actual sobreoferta cotidiana

98. Amado incluye *¡Qué vivan los crotos!*, de poca distribución en Argentina, aunque dedicado a una maestra desaparecida en 1976, no trata directamente sobre la dictadura. Muestra rasgos del testimonio donde los ajustes de edición no son eliminados. La corporalidad es la de los envejecidos errabundos libertarios, cuyas voces configuran espacios de memoria, "actuando" las voces ausentes como lo hace Bepo Ghezzi. Así, Poliak subvertiría la representación de la memoria con una "política de la voz" que incorpora el espacio sonoro para escapar al cierre de lo representado (Amado, 2009: 132).

99. Una posición diferente en el análisis de la melancolía se encuentra en los trabajos de Butler (2001, 2010, 2015) y de Christian Gundermann (*Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, 2007), incluso en *Cuatreros*.

100. Luego se produjeron muestras como "Huachos (científicamente producidos por el genocidio)" (2010, colectivo CdH *Masklo-Mastliko*), donde un afiche-microescultura, en forma de cinta de Moebius, llevaba un título irónico: "Pobrecito, nunca podrás reponerte de semejante desgracia". Otras producciones fotográficas, además de la de Lucila Quieto, fueron las de Guadalupe Gaona, María Soledad Nívoli e Inés Ulanovsky. Además de la narrativa de Felix Bruzzone, Mariana Eva Pérez, Ángela Urondo y Patricio Pron, entre otras escrituras y poéticas como las de Emiliano Bustos catalogadas como posmemoria. También se publicó la antología *Si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010), dirigida por Julian Axat dentro del proyecto editorial *Los detectives salvajes*, que recuperó escrituras a partir de archivos privados.

de imágenes mediáticas y de estetización de la vida cotidiana. Estas producciones dejaban entrever modos de alterar las narraciones establecidas, se trataba de "mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta" (Wajcman citado por Amado, 2009: 141).

Desde este marco, en el estudio y análisis de producciones memorialistas, siguiendo la trama de los lazos de familia, Amado distinguió "dos lados": el de los padres y el de los hijos, de quienes se ocupó específicamente. Aunque este lazo estaría atravesado por una inversión genealógica, que dará lugar a otra serie de interpretaciones performativas y *queer* del parentesco que producen mutaciones en los lazos familiares y en la biología de la verdad (Sosa, 2014). Como propuestas estéticas y memorialísticas, las de ambas generaciones se enmarcaban en la disyuntiva planteada entre los modos de la memoria y los de la historia. La pregunta *¿cómo se recuerda?* (antes que el *quién* o el *qué* de la fenomenología de Ricoeur) atraviesa los análisis de Amado, siempre entrelazando con una dimensión política, lo cual produce una pregunta paradójica: ¿existe alguna equiparación posible entre la lógica del duelo y las de la política o de la historia?, ¿puede una narración individual (que Amado compara a un discurso anamnético) restaurar (infinitivo benjaminiano que tiene otra historia en la tradición argentina) una dimensión colectiva y, así, ocupar un lugar como fuente o documento? En este marco, se abordaron los testimonios de los hijos como "narrativas de mezcla" de referencias, lenguajes y saberes, acentuando así el dominio en la producción cultural, no solo en Argentina o en el marco del modelo del Holocausto, donde aparecen entrelazadas historias de época con la subjetividad familiar.[101]

101. Jorge Ruffinelli (2007) también clasificó una serie de documentales desde la fractura de la estructura familiar en *De(s)amparo, polifonía familiar* (Gustavo Fernández Vega, 1999-2002) o *Rocha que voa* (Erik Rocha, 1999-2002). Desde poéticas muy diferentes entre sí, también pueden verse el documental de Renate Costa *Cuchillo de palo* (2010) y *The illusion* (2008) de Susana Barriga, este último desde un modo de no visualidad sino de imagen sonora ya que durante gran parte de la película la cámara principalmente registra sonido, el diálogo de la directora con su padre, que resignifica una poética del documental. La familia y sus mutaciones no normativas están no solo en Sosa (2014), sino que también Prividera (2014) construye una novela familiar no biologicista del cine argentino, donde, aunque reconoce que hay madrazas (Prividera en correspondecia privada) como Stantic y Bemberg, no están mencionadas así en su libro.

Este modelo encuentra su rasgo específico en la escena de memoria y filiación, de biología y política, donde aparecen como cifra de una singularidad, sesgada por un nudo que enlaza tragedia e historia cuando los lazos entre sucesión y genealogía, entre filiación y linaje, pueden llegar a violentarse o interrumpirse: "Y en el cual la figura del padre, como fantasma de la ley y el origen, comanda tanto las biografías individuales como las metáforas genealógicas utilizadas para anudar colectivamente a los legatarios de una cultura" (Amado, 2009: 143).

En lo que respecta al "lado de los padres", Amado retomó la figura trágica paradigmática de Antígona, recurrente al aludir al vínculo atravesado por una violencia política estatal, no solo en Argentina. El análisis de los films desde el problema de la filiación es uno de los aportes más significativos de esta autora. Es importante tener en cuenta, entonces, que se basa en la lectura que hace de esta figura Butler (2001). No se trata, así, de la interpretación tradicional del psicoanálisis lacaniano, de la filosofía hegeliana, de la figura del teatro clásico o de otras interpretaciones, donde se acentúa la diferencia entre la moral del parentesco (Antígona) frente a la eticidad del Estado (Creonte). Sino que esta versión de Antígona muestra el dilema sobre una cuestión que tiene que ver con lo social y lo simbólico, como no oponibles. No solo porque lo simbólico es la sedimentación de las prácticas sociales, "sino porque las radicales alteraciones en el parentesco demandan una rearticulación de las presuposiciones del psicoanálisis y las teorías del género y la sexualidad" (Butler, 2001: 57).

Antígona no solo cometió una acción transgresora, sino que desafía al poder. Para Amado, entonces, la heroína trágica hablaría en nombre de la política y de la ley, resignificando el lenguaje del Estado contra el cual se rebela, en una política de oposición.[102] Esta perspectiva cuestionaba

102. Aunque alude al parentesco fraterno, quedó como tropo vinculado principalmente al rol de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Difícilmente podría considerarse durante el kirchnerismo como una política de oposición en todo el grupo. Por otro lado, Butler le otorga al género una importancia que Amado no. En una línea que sigue la interpretación idealista (Hegel/Lacan) ubica a Antígona como figura del duelo por antonomasia (el de la esfera de lo privado), se considera con escepticismo el valor político de acciones fundadas en la condición de familiar, en cuanto pueden impedir una búsqueda de la

las interpretaciones que leen su destino como fatal, mientras que, por el contrario, Butler señaló las características de su transgresión, y la mostró como representativa del carácter contingente del parentesco, desafiando las teorías que toman tal contingencia como necesidad inmutable. Para Amado, presentaba un marco adecuado para los relatos y narraciones de familiares de las víctimas no solo expresando un reclamo en nombre de los vínculos en una genealogía en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse.

Del lado de los hijos, se postulaba, a su vez, una memoria crítica, así como poéticas configuradas en un movimiento de identificación y distanciamiento, a través de distintas formas de movilización que conjugaron arte, política y memoria; pero que, al mismo tiempo, en ese movimiento, a través de las imágenes, producen una distancia.[103] Entre estas prácticas se encuentran los primeros trabajos del Grupo de Arte Callejero (GAC) y *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto,[104] interpretada como uno de los antecedentes de producciones de posmemoria por el lugar predominante que adquiere la fotografía. Pero, en relación con estas prácticas, Amado (2009: 158) se refería a una "vuelta al pasado", como otros y extranjeros: "apartados de la experiencia política [...] se asoman

---

verdad. Es, por ejemplo, el argumento que aparece en la negativa a expedirse sobre *Los rubios* por parte del INCAA durante dicho film.

103. Amado retomó como Hirsch la diferencia entre *studium* y *punctum* cuando la foto ya no es tema, sino herida perturbadora. La foto es la de una niña y la narración de Barthes la de un autor/hijo que se percibe separado de ella (con la que, lejos de una filiación interrumpida, compartió su vida) por una historia histérica que solo se constituye si se la mira. Sin embargo, Barthes sustrae esa imagen "No puedo mostrar esa fotografía, porque se volvería *studium*". Ante lo cual Barthes (1989: 112) dice algo que recuerda al título de la tesis de Amado: "mi pesadumbre pedía una imagen justa, una imagen que fuese, al mismo tiempo, justicia y justeza: justo una imagen [paráfrasis de Godard], pero una imagen justa". Aunque la tesis de Amado no alude solo a la frase de Godard, sino a un poema de Paco Urondo.

104. Este trabajo se ve en *HIJOS. El alma en dos*, de Guarini, así como se recrea en otros documentales (*M* y *Encontrando a Víctor*). Prividera realiza un gesto semejante al de Quieto al superponer su imagen (grabada) con la de su madre en fotografías o filmaciones. La experiencia visual propone así una escena de encuentro para rehacer fotos imposibles de un álbum familiar. Esta importancia de la fotografía ha sido también puesta de relieve como puente intergeneracional.

anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro". Esta experiencia o su falta (en cuanto a la filiación) supondría una cierta "virginidad", concepto por demás ambiguo y problemático. Porque todo hijo puede ser un *otro* respecto a sus padres, quizá el problema no sería el de la "virginidad" con respecto a la experiencia política –porque, como lo sabía Benjamin, la posibilidad misma de la experiencia y la narración se vuelve un problema ante el trauma–, sino el de la filiación interrumpida o, incluso, negada.

Amado, a diferencia de autores como Hugo Vezzetti, afirmaba la no intercambiabilidad de las subjetividades, generacionalmente irrepetibles. En todo caso, la cuestión de la identificación que supondría la repetición en este contexto es problemática, puesto que el problema de la identidad (en la dimensión de la filiación) está ligado, en esta generación, a crímenes como la apropiación. Esta interpretación de Amado en el punto nodal del problema de la identificación y la melancolía solo se hace referencia a una especie de identificación melancólica. Pero el problema excede al de la identificación como una cuestión política o como una mitificación del pasado, puesto que entran en juego dimensiones del psicoanálisis o de lo real (afectivas, incluso para quienes recuperaron o tuvieron que construirse una nueva identidad). Dimensiones que adquieren otras resonancias complejas al tratarse de elaboraciones de duelo que exceden el ámbito de lo privado y donde existe la desaparición del cuerpo, y porque, además, como el mismo Freud (1992: 241) afirmaba, un duelo no solo tiene que ver con personas, sino también con ideales: "El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.".[105]

105. El estado de duelo suponía un trabajo: ante la pérdida del objeto en la realidad, el sujeto debe quitar la libido de los enlaces objetales, implicando resistencia a una posición libidinal ganada y un gran gasto de tiempo y energía para romper lazos con el objeto que continúa vivo en lo psíquico. Lo que no se explicaba Freud es por qué esto resulta tan doloroso. La melancolía parece seguir este mismo esquema; sin embargo, aquello que hace que no parezca tan natural como el duelo es que la pérdida de objeto no es real. Aquí lo que se pierde es un objeto sustraído de la conciencia, no de la realidad. "En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo"

Sin embargo, y sin abordar el problema del duelo (im)posible, es importante destacar el concepto de "poéticas testimoniales", episódicas, fragmentarias, enlazadas con un pasado al que, según Amado, se mitifica, así como el de "memorias críticas" que lo reelaboran. Aunque estas memorias fueron consideradas en el conjunto de testimonios antes que como obras autónomas, y atender solo esta condición para deducir de ella toda interpretación de una película era, para Amado, volver a situar los designios autorales, o biográficos, por encima de una obra.

El concepto de memoria que circula y muta en el texto de Amado, entonces, presenta varias dimensiones, aunque termina acentuando una fantasmagórica en donde el cine es un trabajo de duelo magnificado y de cripta espectral, donde el sujeto de memoria ya no se articula a partir de la figura heroica, como la del Che –cuerpo-imagen/símbolo de interpelación para el cine de las vanguardias y para los padres de esta generación–, sino como una memoria que la autora llama infantil. En esta memoria no es la escritura, sino el cine el que hace de "rito de entierro".[106] Por otro lado, Amado se refiere a una "escena edípica" en una serie de trabajos como *M*, *Papá Iván* o *Los rubios*. Si bien consideraba problemático atribuir un género a estas producciones, señaló que las hijas mujeres fueron precursoras al ubicar a la figura paterna y a su generación desestabilizando a ambas, a diferencia de películas como *(h)Historias cotidianas*,[107] con la participación testimonial de pares y no con personas de la otra generación.

(Freud, 1992: 243). El melancólico, como Hamlet, describe su yo como indigno, estéril y, moralmente, despreciable. Freud explica este comportamiento indicando que en la pérdida del objeto en la melancolía se experimenta como una afrenta o un engaño. La libido liberada no se desplaza hacia otro objeto, sino que se retira hacia el yo. Se produciría entonces una identificación entre el yo y el objeto perdido, de tal modo que el yo se juzga como un objeto abandonado. El autorreproche se entiende como reproche a ese objeto que ya no puede formar parte de la conciencia del yo. Sin embargo, si se piensa en la desaparición, donde no habría, en principio, constancia de vida o muerte, toda la economía pulsional del duelo y la melancolía se desestabiliza.

106. Amado cita a Derrida y la idea del cine como memoria espectral, pero también está aludiendo al texto de Avelar (2000) y a la alegoría benjaminiana.

107. Con respecto a este documental, Habegger (2001) mencionaba: "Quería hablar de nuestra generación, de los que sufríamos la violencia cotidiana, el secuestro y demás

Se trataría de un diálogo entre películas que fueron muchas veces comparadas como opuestas, como en el caso de *Los rubios* y *M*. Mientras la primera parece desatender testimonios e imágenes en detrimento de la "propia" memoria –¿hasta qué punto puede existir una memoria propia, teniendo en cuenta las mediaciones simbólicas, indiciales e icónicas a partir de las cuales se constituye en esta película?, ¿acaso la memoria propia, o subjetiva, no es en última instancia la memoria de un cuerpo, del cuerpo de carne cuyos recuerdos se pliegan en la conciencia o en la inconsciencia como memoria involuntaria en un mundo que ha devenido memoria?– de Albertina Carri, la opción de Prividera es colmar

---

atrocidades siendo niños. Entonces, junto con el equipo, decidimos poner el foco en lo singular, lo cotidiano, lo pequeño, hablar en presente, hablar desde hoy, desde las marcas y las huellas que llevamos dentro y que nos acompañarán siempre porque cada uno de nosotros es su propia historia. En lo personal, con este documental mi historia encontró un lugar, un pequeño lugar. Ojalá sea un espejo para muchos". Estos documentales evidenciaron también una serie de cuestiones acerca de jerarquías y reconocimientos. Sin embargo, Prividera reconoció que *Los rubios* rompió en parte el prejuicio de que es un tema del que se sabe todo, mostró que el hartazgo del cine sobre la dictadura no se debía a que ya estuviera todo dicho, sino a que se había convertido en un discurso fosilizado: "*Los rubios* inquietó ese discurso" (Prividera en Kairuz, 2007). Campo (2007) cuestionó la consagración de esta película como "memoria colectiva" o "representación de la dictadura" y por el modo de entrevistar, recurso también utilizado en *Shoah* con una cámara oculta con los jerarcas nazis. Sin embargo, en este caso se trata de vecinos, que algunos críticos como Noriega comparan con el rol de los polacos vecinos de Auschwitz en el film de Lanzmann. Carri se pronunció al respecto diciendo que no se trataba de pensar las cosas en términos de rencor o culpa, tampoco la idea era "revolucionar la escena", comenzó como *M* como una investigación personal. Pero la directora conoce la cinematografía de las vanguardias más allá de Latinoamérica y en su trabajo está respondiendo no solo a formatos más tradicionales del testimonio, sino "dialogando" con mucha de la cinematografía de los 70, aunque desde una negación. Era, además, consciente de que se encontraba ante el problema de lo irrepresentable (para estas consideraciones tengo en cuenta una entrevista que realicé a Carri en 2009 para la tesis en que se basa este libro –Ciancio, 2013–, entre otras). Las diferencias formales en el tratamiento del testimonio en el documental de Carri y en el de Roqué son evidentes. Con respecto a una película como *La hora…*, *Los rubios* se distancia de las fotografías de un matadero, mientras que en la de Solanas la cámara se detiene en las imágenes con una música que se contrapone con la crudeza visual. En 2010, Carri realizó el cortometraje *Restos* que comienza preguntando: "¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?". Y continúa con la voz en *off* de Couseyro, quien en algunos momentos cita a Solanas, mientras que las imágenes intensifican su materialidad: películas que se queman, se sumergen en lavandina, se borran fotogramas, como sucedió con mucho del cine de la década de 1960 y 1970.

su película con fotografías y films de su madre. Pero Amado destacó las semejanzas en cuanto al uso de testimonios. Con respecto a esto, Javier Campo hizo una crítica a *Los rubios*, como muestra de un desencanto posmoderno. Desde el concepto de memoria colectiva, se cuestionaba una dimensión individual, como también lo hará en otros términos Prividera (2014), entendida como negación de la voz de los otros. Uno de los imperativos del documental desde su tradición etnográfica y social fue "registrar", "dar voz" (aunque técnicamente muchas veces esas voces eran dobladas), mientras que, en *Los rubios*, no habría anclaje en las culturas populares, sino, según Campo (2007: 49), "la historia personal (del presente) eclipsa el ejemplo del compromiso militante de sus padres". Por el contrario, para Campo, en *M* la historia no se relata desde el dolor personal, sino en un diálogo con la otra generación.

A diferencia de esta confrontación, que ha continuado más allá de los posicionamientos personales de quienes realizaron estos documentales, donde el cuestionamiento puede dirigirse al desencuentro generacional así como a algunos supuestos del documental, Amado, como en otros trabajos, construyó un corpus de "películas hermanas": *Los rubios*, *M*, *En ausencia* (corto de ficción 2003, de Lucía Cedrón que en 2008 realiza el largometraje *Cordero de Dios*), *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004), *El tiempo y la sangre*. Esta perspectiva, a la vez sincrónica y diacrónica, así como la delimitación del corpus, es importante porque hasta ese momento los trabajos críticos se habían centrado en cada una de las realizaciones o en breves comentarios comparativos como los de Campo en relación con *M* o aquellos de Aguilar en relación con *Papá Iván.* Aunque la interpretación seguía estando centrada en el duelo y la elaboración y salida en cada una de estas producciones y en algunos momentos tendía a psicoanalizarlas. La interpretación de las frases de Roqué en *off*, al final del documental, "Creí que esta película iba a ser una tumba…, pero no…", tiende a fijarse en el develamiento de una memoria melancólica. Amado concluía que, si un duelo realizado supone el pasado como algo ya cumplido en el núcleo de su representación, la identificación de su salida narrativa sugería que es aún una operación en suspenso.

Mientras que, por otro lado, la "escena edípica" en *Los rubios* se disolucionaba, según Amado, desde la improvisación e ironía que sostienen

la forma de un film donde el juego y la risa, componentes de la infancia, se unen a la grave consigna de recordar. Aunque, teniendo en cuenta la formación cinematográfica de Carri, así como las distintas mediaciones del film, la forma de las imágenes donde se citan de modo no directo otras producciones y se omiten formas de representación, difícilmente podría decirse que se trate de una improvisación. En todo caso, son recursos narrativos desde una opción de descreer del orden óptico, apelando a formas de la modernidad fílmica (Godard) –en una época de posmodernidad histórica– en operaciones que vuelven infraespectacular lo espectacular. Pero, como también vieron otros críticos (Alonso, 2007), la narración yuxtapone un doble movimiento expresivo (mediado a su vez por la actriz Analía/Albertina), la experiencia perceptiva ante lo irrepresentable y la experiencia de Carri como espectadora de otros films. Probablemente la imagen de la memoria como membrana de doble devenir, introyectivo/proyectivo, permite ver este devenir que puede llevar a confundir *Los rubios* con un film "sobre esto" o "sobre aquello", incluso como una memoria personal. En este marco, en última instancia, el "tema" (y las imágenes de la memoria y el problema de lo irrepresentable) lo constituirían sus films interlocutores, aquellas tecnologías de la memoria que pretenden representar la dictadura militar, la desaparición, la militancia.

Una cuestión que no mencionan ni Alonso ni Amado es que las primeras imágenes de este film son juguetes, pero, a diferencia de otros documentales que muestran un mundo infantil, lo cual tiende a intensificar el impacto,[108] en este caso, estas imágenes no contienen un correlato sonoro, sino que se escucha al equipo de filmación dialogando sobre planos y encuadres, evitando cualquier resonancia catártica. Amado tendió a subrayar la continuidad de estas estrategias narrativas en el cine de Carri realizado hasta ese momento: *No quiero volver a casa*; *Barbie también*

108. Por ejemplo, en los documentales producidos por Spielberg, como *Broken Silence* (2002), donde participa Puenzo, no hay imágenes de menores, sino secuencias de animación y juguetes. Según Ulrich Baer, no se trata tampoco de identificarse con las víctimas "favoreciendo la satisfacción psicológica del oyente a través de la proyección del yo en los otros" (citado por Feierstein, 2012).

puede eStar triste, *Fama*, *Géminis* y *La rabia* (2007), aunque ninguna de estas películas sea un documental.

Como autorretrato, era entonces una película donde cuerpo y voz, biografía, historia y memoria no solo resisten una vía homogénea de representación, como señala Amado, sino que intensivamente evidencian el límite de la representación misma, desde el momento en que el *yo* es desplazado en la voz, la imagen y el cuerpo de una actriz, una puesta en escena literal del *yo* es *otro*. Amado, a diferencia de Kohan, leyó este gesto como político, en tanto la forma es política y en cuanto restaba solemnidad a las normas del documental. Además, como respuesta a una posición institucional, cuando el INCAA negó en un primer momento el apoyo económico aludiendo al problema de ficcionalizar la propia experiencia "cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes" (citado en Carri, 2006: 5), aunque finalmente el Instituto apoyara la producción. *Los rubios* ponía en evidencia las trampas del voyeurismo. Búsqueda y trabajo de percepción intensificada cuando Couseiro, mirando a la cámara, repite el relato de la testigo sobreviviente que se niega al registro de su testimonio, gestos que desembocan no solo en la imposibilidad de mostrar la muerte de los padres, según Amado, sino en la evidencia del posicionamiento de la directora ante la voluntad de una sobreviviente, en la imposibilidad de narrar el horror mismo cuando lo indecible, en algunas escenas, se vuelve grito.

De este modo se rescató la dimensión de imposibilidad que atraviesa la película y la disolución de la "escena edípica" ("cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome", dice la actriz que representa a Carri). En la lógica del film, Amado vió un remplazo de la familia por una comunidad fraterna, mínima, integrada por el equipo de rodaje. De igual modo interpretó este gesto Aguilar (2006), y Sosa (2014) lo extendió a otras prácticas, hacia la posibilidad de una performatividad de la sangre, más allá del parentesco biológico y la familia normativa, pero asimilado a las prácticas performativas del *mainstream queer*. Aunque en el trabajo con imágenes de archivo *Cuatreros* (2017) se repiten signos (pelucas, extranjeridad, resistencia al "deberías", desestabilización de los roles de género, ironías) la escena familiar es otra.

Amado identificaba esta misma dimensión de fracaso en la película de Roqué. Los cuerpos están sustraídos en la desaparición al duelo. Es por esto que, probablemente, antes que desde cuerpos "arrastrados por ese deseo a la muerte" (Amado, 2009: 193), el problema de la representación debería plantearse no desde la muerte, imposibilitada como ritual para quien sobrevive, sino desde la detención desaparecedora. Sobre todo teniendo en cuenta, como ya se ha dicho, que una de las tantas dimensiones de la desaparición es la dificultad, a veces, incluso, imposibilidad del duelo. La polaridad duelo/melancolía se desfonda y la economía metaforizante del duelo se suspendería en sí, sin rito, no reductible a una patologización melancólica. Una no muerte no puede suponer un duelo "normativo" o "normal" o una forma única de salida individual, porque, como bien vió Butler (2010, 2015), los duelos pueden proscribirse social y culturalmente.

Lo que habría tenido mayor repercusión de este análisis es que destacó la cuestión de la no identificación generacional, donde no se trataría de una ruptura con el pasado, sino con las formas como se produce esa discontinuidad. Pero Amado señaló la diferencia evidente en el posicionamiento de Carri en la publicación del libro *Los rubios. Cartografía de una película* (2007). Si la película estableció una distancia con un régimen de omisiones que niega al ojo del espectador la figura concreta, en el libro la visibilización está presente, aunque no supondría un suplemento discursivo respecto del film, ni un gesto destinado a colmar sus sustracciones. También existe una diferencia en la enunciación en *Cuatreros*. Con la narración desde la voz en *off* de la directora ante las imágenes de archivo, *found footage* (metraje desencontrado, si tenemos en cuenta la no película de la que resulta este documental experimental que comenzó con un trabajo de sonido y de archivo en las instalaciones *Operación fracaso y el sonido recobrado* e *Investigación del cuatrerismo,* 2015), ahora se nombra a sí misma ya no solo hija, sino madre. Construye en esa voz un personaje que enuncia una diferencia y que nombra la temida melancolía en la búsqueda que se encuentra ante una alteridad. Diferencia no solo respecto a una generación y a la violencia (ante la cual no hay representación, sino girones de imágenes y sonidos que no responden totalmente al *qué hacer con tanta masacre* que se enuncia

en primera persona), sino ante un paisaje[109] (desierto, desde una mirada urbana) y un personaje (Isidro Velázquez), ante un presente en el que persiste la corrupción política, desde los que se vuelve a otras imágenes buscadas a partir de un libro y una película desaparecidos. Imágenes en las que, como en *Austerlitz* de Winfried G. M. Sebald (a quien Albertina Carri dijo estar leyendo al recobrar el sonido de sus recuerdos), se busca no un saber histórico, sino a los padres. Repeticiones diferenciales (respecto a una generación, respecto a *Los rubios*, respecto a otros gestos y signos, respecto a otro pueblo y un paisaje que se perciben infernales, ajenos), singularidades, voz intensiva que nuevamente expresan no solo la (im)posibilidad de representar el horror, sino un desencuentro ante la alteridad de un paisaje, de una familia, una extranjería.

4.2. El concepto-figura de posmemoria

La estructura de posmemoria es una fuerza afectiva, un marco, también una figura perceptiva y tiene una genealogía más allá del modo en que se ha reescrito en los estudios de/sobre cine. Es decir, desde el ensayo de Amado (que no se limita a la definición de Hirsch), o en la reescritura paradójica de Prividera, quien, si bien es crítico de la posmodernidad reinante en el (nuevo) NCA y en la cultura de los 90, nombra su documental como posmemoria en una constelación de películas que por primera vez abordaron la dictadura sin querer hablar por toda una generación y que

109. Si *Los rubios* fue considerada frívola, indolente, infantil, airada, en *Cuatreros* (la película que resulta de una no película a la que incluso la directora se negaba por ser "de tiros", "de motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo") Carri se anticipa a un hipotético juicio de los padres, de una generación, por hija traidora, engreída y tilinga. Como en *Los rubios* hay un "deberías" del que se fuga, aunque se confiesa finalmente conmovida con las imágenes de otra época como las encontradas por Peña en el ICAIC (*Ya es tiempo de violencia*, de Enrique Juárez, 1969) en el viaje en el que coincide con Carri. En *Cuatreros*, aunque se trate de una memoria larga, Carri muestra sus cartas, no solo la alcurnia revolucionaria y literaria (la segunda a través de Bioy Casares que le permitió el ingreso a la FUC), sino la pregunta enunciada en primera persona. Algo insiste, se repite y se diferencia en la rubicidad, si antes era en un barrio y sus habitantes, ahora ante un paisaje, un pueblo, una familia que a la directora urbana se le vuelven infernales y ajenos.

por sustracción se expresan como "reflexiones sobre las generaciones y sus cortes" (Prividera, 2014: 276).[110] Aquí posmemoria no es un concepto clasificador, sino una figura que modula y expresa la performatividad de una subjetivación, de modo adorniano se diría "lugarteniente". De cierta manera, estas resignificaciones de la posmemoria y otras del posporno indirectamente se enlazan. No solo porque algunas representaciones del horror, como bien señalara Prividera (2014), o de la pobreza se asimilan a algunos códigos pornográficos, como logró mostrar *Agarrando pueblo* (1978) la sátira de Luis Ospina y Oscar Mayolo y su manifiesto, sino porque a quienes se ha clasificado con estos conceptos tienen probablemente en común la búsqueda, consciente o no, de salir de objeto de la representación, y, por lo tanto, también de la victimización, del testimonio infinito de la catástrofe, construyendo diversas capas enunciativas que atraviesan la subjetivación como víctima a la de cineasta o practicante audiovisual, a quien, incluso, puede cuestionarse sus decisiones ético-estéticas. Albertina Carri ha trabajado, además, concretamente desde *Pets* hasta *Las hijas…* en tensión con algunos códigos pornográficos.

Posmemoria es un concepto que, además de la trayectoria en el campo literario y de la crítica que se hizo de su supuesta no especificidad, se instaló a nivel global, donde suele volverse un dispositivo clasificador, que incluye otra serie de categorías como segunda generación, memorias afiliativas, memorias conectivas. En este sentido, sin pretensión de normalizar una definición, acotar diseminaciones o postular un binarismo (a favor o en contra, en tanto se nombre como debate, porque no se limita a esto, ya que atañe a subjetivaciones y resignificaciones), y teniendo en cuenta que la traducción de los textos de Hirsch es reciente, habría que precisar que fue propuesto en primer lugar como estructura de transmisión intergeneracional para nombrar la memoria de la segunda generación de sobrevivientes. Según Hirsch, la posmemoria y el "modelo del Holocausto" (denominación problemática) se universalizaron y se volvieron vehículos explicativos en otros contextos: la esclavitud en América, la guerra de Vietnam, el *apartheid* sudafricano, el comunismo en Europa

110. Prividera (2014) ha narrado también cómo fue un "extra" en el rodaje de *La historia oficial*, como lo fue Habegger, porque la película se filmó en el colegio al que asistían.

del Este, los genocidios camboyano y armenio y lo que llama *Dirty War* (término resistido por los especialistas en genocidio) en Argentina, hasta la narrativa sobre la Nakba palestina y la memoria de refugiados kurdos. Según este modelo, donde faltan algunas prácticas genocidas, como el genocidio constituyente de América, y, a diferencia de Butler,[111] donde no se problematizó la noción de hegemonía nacional del duelo en Estados Unidos ni los roles e identificaciones de género, podrían incluirse, entonces, en la posmemoria prácticamente a todos los acontecimientos traumáticos de la historia. El vínculo con la fuente y la catástrofe estaba mediado de diversas formas, a partir no solo de fotografías (con las que Hirsch comienza relatando la historia de su familia y a las que atribuye performatividad), sino de narraciones, síntomas, *actings*, no verbalizaciones, transmisiones inconscientes, en el marco de un giro a la subjetividad y porosidad con la historia de la vida privada, que caracterizó al campo de los estudios culturales norteamericanos, aunque en otros espacios de América Latina también existen prácticas de investigación y estudios con este tipo de imágenes, como las que propone Rivera Cusicanqui. Esto supondría que las memorias de descendientes (que no estuvieron ahí) se producen desde mediaciones narrativas, visuales y tecnologías de la memoria, que se repiten en síntomas o reelaboran y reactivan en corporizaciones (*embodiments*) y obras artísticas, de un modo más directo que otras formas de trabajo de la memoria[112] y que como posmemoria supone grados de performatividad.

111. De todos modos, Judith Butler en sus últimas presentaciones en Argentina, cercanas a Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos (ODH) en la ponencia: “La política de la memoria contra el nuevo negacionismo” (2019) citó el trabajo de Hirsch para diferenciar una memoria institucional de una afectiva, a pesar de que sus teorías siguen siendo en algunos puntos antagónicas.

112. Esto suponía reactivar y recorporizar estructuras distantes y síntomas reinvistiéndolos. La “segunda generación” y sus producciones artísticas y culturales, además de detener la repetición, representaban los efectos de la convivencia con la depresión y disociación que padecen sobrevivientes de un trauma histórico. Los hijos de sobrevivientes, además de atribuírseles esta misión sublime, tendrían un deseo de reparación y la conciencia de que su propia existencia es, tal vez, una forma de compensación de una pérdida (Hirsch, 2014). Quizá puede decirse que, respecto a la Segunda Guerra mundial y la *Shoah*, muchas víctimas desaparecidas eran una segunda generación, con respecto a quienes eran descendientes de la diáspora judía o de inmigraciones debidas a la guerra.

Así, este concepto-estructura de transmisión se fue construyendo en el marco de los *Holocaust* y *memory studies*, a partir de una serie de testimonios, archivos de historia oral, fotografías, relatos familiares y performances (entendidas como producciones artísticas y también en la dimensión performativa de la estructura misma de transmisión), una creciente cultura de monumentos y memoriales, la nueva museología; en definitiva, aquello que autores como Huyssen identificaron como un *boom* en los 80.[113] La posmemoria, según Hirsch, compartía un estrato de otros "pos" –pos que incluso Huyssen consideró ya en una suerte de pos-pos– y su dimensión tardía, alineándose con las prácticas de cita y mediación de narrativas posmodernas, demarcando un particular momento finisecular. Describía, entonces, la relación de quienes vienen después de testigos sobrevivientes, cuyas experiencias serían recordadas de modo vicario, a través de imágenes y relatos, que preceden al propio nacimiento, de ahí la

113. El proyecto del Museo Estadounidense Conmemorativo del Holocausto se aprobó con una comisión presidida por Jimmy Carter (1979), las tratativas para el *Yad Vashem* (1961) empezaron en 1946 y en 1953 se estableció la *Autoridad para el Recuerdo de los Mártires y Héroes*. *Sala del Recuerdo.* En Argentina, aunque a diferencia de otros países del Cono Sur y de España, se constituyó el Juicio a las Juntas, sus imágenes no fueron vistas en todo el país. Si en los 90 Amado mencionó un *boom* testimonial, dicho *boom* no supera una quincena de publicaciones que no tenían circulación masiva (excepto por algunas apariciones mediáticas), producidas en un marco diferente a la juricidad en los 80 o de una cultura museográfica. El proyecto de archivo oral y de documentación de Memoria Abierta, así como los de museos y espacios de la memoria (que tienen como referente a la ESMA y al Museo de la Memoria de Rosario, cuyo espacio se definió en 2010) recién se aprobaron en 2000 y en 1998. El 24 de marzo de 2004 comenzaron los desalojos de las instituciones militares concretadas en 2007. El 20 de noviembre del mismo año se creó un ente interjurisdiccional conformado por un directorio integrado por ODH, un Consejo Asesor por exdetenidos-desaparecidos y un órgano ejecutivo conformado por el Gobierno Nacional, representado por el Archivo Nacional de la Memoria; el de la Ciudad, representado por el Instituto Espacio para la Memoria y un representante de los ODH elegido por el directorio. Recién entonces se constituyó el "Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos". Excepto por otras iniciativas, como en la ciudad de La Plata en escuelas y otros espacios que fueron demarcados, no existía una política oficial de musealización. En Buenos Aires, se inauguró un Museo del Holocausto (2006), cuyo objetivo era estudiar la *Shoah* y su resonancia en Argentina a partir de la llegada de Adolf Eichman. Aunque existía un proyecto anterior creado bajo los auspicios de la Fundación Memoria del Holocausto (1993), que adquirió su sede en el año 1995, un año después del atentado a la AMIA (1994) y tres del de la embajada de Israel (1992).

recurrentemente citada definición: "La conexión de la posmemoria con el pasado no está realmente mediada por el recuerdo, sino por investidura imaginativa, proyección y creación" (Hirsch, 1997: 106, traducción propia). Hirsch dedicó varios de sus textos al cómic *Maus* de Art Spiegelman, a la novela *Austerlizt*,[114]a las fotos de Lorie Novak, a las de su propia familia –entre otras numerosas producciones visuales y narrativas de la diáspora y genocidio judíos–, hasta a algunas novelas del escritor palestino Ghassan Kanafani, pasando por la narrativa de la esclavitud negra en Norteamérica y los trabajos fotográficos de Susan Meiselas. Aunque no menciona en la mayoría de sus textos a otras minorías que, como la gitana, la homosexual, de disidencia política, la asocial, discapacitada o de otros grupos religiosos, también pretendía exterminar el nazismo. Hirsch no solo se dedicó a obras artísticas, sino que menciona que la historia del Holocausto les llegó (se refiere a sí misma como la generación siguiente) a través de un vasto número de imágenes tomadas o filmadas por perpetradores, testigos (*bystanders*) y también clandestinamente por víctimas/

114. Hirsch ve la diferencia del duelo desde donde escribe Barthes, con el exterminio nazi en el que se sitúa *Austerlitz*, acentuando la función performativa de la fotografía y del género. El índice de la posmemoria, a diferencia del de la memoria, es performativo, afectivo y deseante (entendiendo el deseo como falta), a medida que se atenúan vínculos con la autenticidad y la "verdad". Los tropos familiares y femeninos, sus pantallas y marcos reconstruirían esa conexión y, por tanto, el género se vuelve, según Hirsch, un poderoso idioma de la memoria contra el desapego y el olvido. Si bien reconoce que está identificando género con tropos femeninos y familiares, "pantallas de género y familiaridad", son lo que funcionaría como "escudo protector" para absorber el shock (Hirsch, 2015). Esta dimensión performativa no es asimilable al concepto de performatividad de Butler para abordar el género, que Hirsch menciona como categoría no deconstruida, sino refiriéndose al género femenino como algo dado y vinculado a la maternidad, cuestión problemática para otros feminismos. En algunos casos, el binario maternidad/placer separó a mujeres y feministas, como si la no maternidad fuera algo siempre voluntario y que supone búsqueda de placer (consigna perturbadora en sociedades disciplinarias y de control), más allá de imposibilidades o condiciones discapacitantes, o sin tener en cuenta que la maternidad significa, al menos para la mayoría de mujeres cis de clase media que ejercen una profesión, que no son discapacitadas (que suelen ser quienes deliberan acerca de estos temas en la agenda pública), contar con recursos mínimos económicos y de cuidado. En todo caso, se trata de repensar qué condiciones sociales y qué roles de género (que las militancias y vanguardias políticas alteran) supone Hirsch para la transmisión y la maternidad como cuidado y protección *per se* de mujeres, sin tener en cuenta la maternidad como función.

testigos (*witness*). El poder no solo simbólico e icónico (dimensionado por Barthes y cuestionado por Rancière), sino incluso performativo de la fotografía permitiría, según Hirsch, siguiendo a Margaret Olin, la ilusión de acceder al evento mismo. Memoria, familia (en el sentido más convencional, y de roles de género binarios, en la mayoría de sus textos) y fotografía son los dispositivos que producen la estructura intergeneracional de la posmemoria, concepto que se afianzó en el marco del *boom* que había constituido el campo de los *memory studies*, de desarrollo exponencial, tanto en la academia como en la popularización a través de instituciones suplementarias (museos, movimientos culturales y artísticos). Expansión producida en un primer momento por el recuerdo del Holocausto a través del trabajo de la segunda generación y que, a su vez, desde una cierta acumulación de capital simbólico y cultural (fotos, literatura testimonial, diarios), habría configurado producciones como las de Spiegelman o Sebald. En un segundo momento, reavivada por la memoria del atentado al World Trade Center en 2001 y el marco perceptivo-afectivo que produciría la reflexión butleriana acerca del duelo, desde un marco (*frame*) muy diferente al de Hirsch: el de la guerra.

Pero en la interpretación de Amado, como en la de Prividera, no hay aplicación, sino reescritura, con lo cual se produce una reinvención del concepto. Surgieron en estas películas, que en el caso de *M* y *Los rubios* se realizaron al margen del discurso oficial de la memoria, al menos dos narrativas: la de la militancia y los testimonios de la nueva generación. Mientras que entre unos y otros estaría el espectro del testimonio que no puede enunciarse desde la muerte o la desaparición, evidenciando un límite. De este modo, se identificó una figura, la de "los nuevos testigos", que supone un posicionamiento generacional. Amado nombró a esta figura testigo-escucha, que va al encuentro del relato de lo ausente y que desde Benjamin (poco visitado por Hirsch) alude al narrador y al silencio de su experiencia. El testigo-escucha, según Amado, era elegido para pensar el desastre, guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del "haber estado" en una generación. Es visto, entonces, como ausente de la experiencia de los padres, pero como mediador del recuerdo.

El posicionamiento de Carri en *Los rubios*, la evidencia de la falta en *Papá Iván*, la voluntad de saber y el inconformismo en *M*, el recurso de

superposiciones fotográficas en *Arqueología de la ausencia* o en *Encontrando a Víctor*, las ironías en el discurso, las mediaciones y cuestionamientos, los recursos narrativos y extrañamientos, evidentemente, son signos de una diferencia generacional y de diversidad de posiciones y miradas que se diferencia de las narrativas testimoniales de los 90. Pero tampoco podría plantearse como si esta generación hubiera vivido totalmente alejada de la experiencia de sus padres, como si la historia, que deviene memoria, les hubiera llegado solo a través de hipermediaciones visuales, artísticas, fotográficas, relatos o síntomas familiares, como en el caso de la segunda generación, nacida o crecida en la diáspora, a la que Hirsch atribuye un trabajo de posmemoria.[115] Como puede verse y escucharse en estos y otros documentales, son sobrevivientes no solo porque en algunos casos presenciaron o sufrieron secuestros, sino porque podrían haber muerto –como, de hecho, se creyó en un primer momento– en centros de detención clandestinos, en el sometimiento a interrogatorios, como si formaran parte de "cuadros subversivos", hasta el reclamo familiar. Además de los nacimientos que se produjeron en campos de detención y concentración clandestinos, las apropiaciones y adopciones ilegales. En este sentido, la figura del testimonio alcanza dimensiones más complejas que las de la figura legal o del mismo concepto de "testigo directo" y "testigo indirecto", "testigo escucha" o del testimonio como figura literaria o poética, en la era del testigo. Esto, al utilizar y aplicar el concepto de posmemoria y el de generación que supondría una segunda, tal como los define Hirsch, no alcanzaría a verse cuando se parte desde formas ya objetivadas y legitimadas, a través de prácticas culturales, artísticas o en los documentales, pero donde una escucha atenta permitiría

115. Nicolás Prividera fue testigo en causas que estaban en curso hasta después del estreno de un documental que también presentó como prueba. El trabajo comenzó no solo como expresión estética, sino como investigación junto a la presentación judicial, aunque Prividera era consciente de que la función de prueba del documental podía fracasar, la película podía ser una forma vicaria de justicia, "un cierre simbólico del caso (y del duelo imposible)" (Pividera, 2014: 281). Esto contradice algunas lecturas comparativas de estos documentales. En todo caso, más allá de las comparaciones formales o políticas, quizá sea ineludible la percepción de Prividera al afirmar que a diferencia de los relatos heroicos que preexistían a *Los rubios* y *Papá Iván*, *M* lo que pretendía interpelar era "esa ausencia absoluta, esa carencia hasta de relatos" (279).

ver esta diferencia.[116] Aunque no se trataría de un efecto que surge desde el análisis de prácticas o formas objetivadas en la cultura que llevan una firma en el documental o en las prácticas artísticas colectivas, sino del problema del concepto de generación y la generalización que supone, cuando se utiliza como categoría de clasificación y del de testimonio, o cuando se produce una generalización respecto a la elaboración y performatividad del duelo.[117]

Quizá la cuestión sea cómo y desde dónde escuchar y desubyugar las voces sobrevivientes.[118] Porque viendo las imágenes de quienes se posicionaron como documentalistas (Bruchstein, Carri, Prividera, Roqué…) y en la escucha de las entrevistas de otros documentales, por momentos es posible percibir la convivencia con la cotidianidad militante, aunque la subjetivación no fuera las de la adultez. Tampoco estos trabajos

116. La aplicación de la posmemoria como categoría de clasificación, tal como la define Hirsch, produjo algunos supuestos: una segunda generación que "no estuvo ahí" y que se trata de una "representación" de la dictadura militar. En España se publicaron trabajos en los que, a diferencia de Amado o Prividera, se asimiló directamente estas producciones al tropo del Holocausto, la literatura testimonial europea y el concepto de segunda generación tal como lo define Hirsch, lo que produjo clasificaciones como la de "posmemorias airadas". Probablemente, por esto no se alcanzó a dimensionar desde donde se aplicaba esta categoría con la que después se clasificó el corpus de documentales que dio lugar a la idea de que esta "segunda generación" de hijos no vivió "en carne propia" la dictadura (Quílez Esteve, 2010: 24, 76, 103, 165). En este caso, pareciera que la posmemoria fuera más una proyección del conocimiento mediado a través de múltiples imágenes y documentación, una expresión de deseo, o un artefacto que se produce por asimilación al modelo cultural del Holocausto y al concepto de segunda generación de Hirsch, pero no se tiene en cuenta el lugar testimonial de documentalistas como Carri y Prividera, la diferencia de experiencias con la diáspora judía y el dispositivo jurídico que rodea a estas producciones en Argentina, aunque en los mismos documentales se produzca otro tipo de testimonios no jurídicos y una escucha no policial.

117. Según Sarlo, las características que definen a la posmemoria como vicaria y donde están implicados dos niveles de subjetividad tienden a considerar un rasgo específico lo que es propio del discurso sobre el pasado (fragmentareidad) y a centrarse en un vínculo intergeneracional. Entonces, habría que evitar un discurso único sobre la posmemoria caracterizado por lo lacunar, lo mediado, lo resistente a la totalización y su misma imposibilidad, en la medida que puede descuidar las diferencias (Sarlo, 2005). En este ensayo, sin embargo, Sarlo no considera las reformulaciones de Hirsch (2008) donde incluye la cuestión de la memoria afiliativa y enfatiza en performatividad de la posmemoria.

118. Ver, por ejemplo, los testimonios en *Nietos…*, *(h)Historias cotidianas*, *Hijos el alma en dos*.

pueden verse solo bajo la categoría de testimonios, porque la dictadura transformó los lazos de filiación en una sociedad en la que, lejos de una hipernarrativización, *boom* de la memoria[119] o musealización, existía un gran desconocimiento o un conocimiento negado, un pacto denegativo. Entonces, si se utiliza el concepto de generación, debería pensarse en la división que se produjo entre quienes permanecieron con sus familias, escucharon relatos tempranos acerca de sus padres o podían recordarlos a través de imágenes y quienes fueron apropiados o dados en adopción. Los acontecimientos en la esfera pública, por otro lado, las marchas con fotografías o manifestaciones artísticas, como las del *Siluetazo* (1983), no fueron masivos. Incluso, si se suspende el uso de la categoría de "segunda generación" tal como la entiende Hirsch, pero se retiene el concepto de posmemoria, difícilmente podrían considerarse posmemorias configuradas o transmitidas a través de hipermediaciones visuales, narrativas o museológicas –de las que desvincularse o reactivar otra memoria a partir de un relato o síntomas familiares, o recorporalización–,[120] de una "industria cultural" de la memoria o de "tecnologías de la memoria" producidas en sociedades democráticas capitalistas donde existían políticas impulsadas desde el Estado y concretadas en proyectos culturales, pero sin un correlato jurídico. Porque las infancias de esta generación, excepto las del exilio,[121] fueron en Argentina y durante la dictadura militar, y no

119. Se ha considerado "boom" de la memoria el momento en que se formaran agrupaciones como HIJOS (1995) y comenzaron a trabajar en intervenciones como las del GAC, es decir, produciendo, de algún modo, dicho *boom*. Aunque se trataba más bien de prácticas de resistencia y lucha por la verdad y justicia (Bravo, 2012). Por otro lado, el pacto denegativo y la situación de sospecha hacia sobrevivientes durante la transición imposibilitarían plantear un "*boom* de la memoria" con las características de aquel que determinó el campo de los *memory studies*.

120. Aquello que involucra al cuerpo y que Hirsch considera característico de la posmemoria, sería, sin embargo, inherente a todo resto no elaborable. Psicoanalistas y psiquiatras lo llaman *plus*, el resto, la piedra de silencio, que no se expresa en palabras, sino en gestos, en lenguaje corporal, en actuaciones. Es una cuestión que han trabajado quienes se han dedicado a la práctica psicológica y psicoanalítica en Argentina con familiares y víctimas.

121. Algunos de estos proyectos surgieron en México como *Papá Iván*. Un año después, Jorge Denti concluye *Argenmex-20 años*.

después de ella.[122] Incluso, sin conocer cada historia individual, lo cual en este caso es metodológicamente imposible, y porque no es parte de este trabajo tomar el testimonio como muestra, subjetividades como "objetos de estudios", sino más bien desobedecer este tipo de captura epistemológica, si esta generación, considerada como segunda de una primera desaparecida, no hubiera *estado ahí*: ¿Por qué se produjeron apropiaciones? ¿Por qué se entrevista a quienes se encontraron con que habían nacido con otros nombres? ¿Por qué mencionan los momentos que tratan de recordar a veces desde la incertidumbre? Entonces, si debe hacerse una comparación o utilizar alguna analogía o concepto generacional, con la generalización, psicologización y concepto de trauma que esto supone, no sería el de "segunda generación" en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino como señala Liliana Feierstein, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llamó a sobrevivientes de la *Shoah*: la *generación 1.5.*[123] Teniendo en cuenta que estas reflexiones surgen en torno a un núcleo traumático que no es reductible a la performance del recuerdo como el que supone el trabajo de la posmemoria, aun cuando toda memoria (como el género, aunque Hirsch no lo problematice) pueda ser considerada performativa, pese a que, en varias de las obras mencionadas, se conmocione la posición de víctima,[124] aunque, en definitiva, una (pos)memoria surgida de un tra-

122. Las imágenes de *Maus* resignifican las fotografías de Buchenwald tomadas por Margaret Bourke-White, los memoriales *Tower of Faces* del United States Holocaust Memorial Museum o algunas exhibiciones del Museum of Jewish Heritage en Nueva York. Un proyecto que eligió el comic para abordar la censura y otras cuestiones de comunicación visual acerca de la dictadura argentina es *Camouflage Comics* (2005) del belga Arnoud Rommens.

123. Estos sobrevivientes vivieron hechos traumáticos antes de la adultez y en algunos casos antes de cualquier sentido consciente del "yo" (Rubin Suleiman, 2002). Según Edelman y Kordon, aunque se considera que solo habría trauma cuando el yo ya está constituido y un estímulo arrolla defensas, existiría un tipo de afectación producida por situaciones tempranas, según la configuración familiar occidental, tales como la separación violenta de la madre (Edelman y Kordon, 2010b) o de quien ejerza su función, podría agregarse.

124. La dimensión de lo performativo en el trabajo de posmemoria, según Hirsch, tendría que ver con lo imaginativo, la proyección y la creatividad, no así con el género. Probablemente ha llevado entonces a la asimilación con el concepto de performatividad en el que se basa el "documental performativo", que, contrariamente a otras modalidades (expositivas, de observación, reflexivas o interactivas), pone el acento en las cualidades

bajo que posibilite el olvido del sufrimiento y la no repetición compulsiva, que potencie la vitalidad, sea, finalmente, deseable. En otro nivel, la fuga, la desterritorialización del campo de los estudios sobre memoria.

Quizá la desubyugación esté en las mismas escrituras ensayísticas de Carri y Prividera, en la no aplicación sistemática del concepto, tal como lo define Hirsch para describir la estructura de transmisión intergeneracional entre descendientes y sobrevivientes de la *Shoah*, ni el de segunda generación en la que se incluye a sí misma como memoria afiliativa de quienes nacieron *después* de la catástrofe y en otras condiciones de producción y reproducción social y cultural, puesto que estamos ante una experiencia de lo real, como corporalidad o como corporalidad atravesada por el significante, o como escritura, no solo de una herencia incorporada a través de la lógica intergeneracional del dolor, de narrativas públicas o privadas, de la cultura visual, museológica o de políticas de la memoria, ni de una performatividad imaginativa. Aunque en las narraciones de la memoria puedan existir grados de performatividad, incluso documentales "performativos", una performatividad que en todo caso atraviesa cualquier narración de memoria, búsqueda artística y lo que Hirsch no menciona, al género que invoca como atenuador del impacto en la figura materna (identificada con una mujer y con la madre biológica, más que con la función), e identificando, por momentos, el lugar de la víctima (palestina) como lugar feminizado y, a veces, la maternidad como tópico feminista. Con respecto a la cultura visual, en documentales como *Los rubios* o *M*, el conocimiento de los recursos se debe

evocativas y afectivas del film (Nichols, 2003). Características que, sin embargo, no deberían asimilarse, aunque en algún punto se tocan, en la medida en que en un caso se trata de una performatividad ligada a la experiencia y al concepto de trauma, mientras que en el otro se trata de un recurso narrativo que, por las características mismas del lenguaje cinematográfico, difícilmente puede considerarse inmediatez o experiencia directa, aunque ese efecto se produzca, como en el caso de *Los rubios*. Carri utiliza muchos recursos de mediación además de la edición que supone todo documental (animación, desdoblamiento en el personaje de "Albertina Carri", blanco y negro entre otros), aunque no apele a un discurso explicativo o a imágenes de archivo. Algo similar sucedió en relación con la performatividad y el género, en relación con lo dramático y teatral.

a formaciones cinematográficas y fotográficas,[125] así como a los trabajos que se están produciendo actualmente y, en este sentido, se interpretaría como un problema en la relación autonomía/heteronomía que se produce desde prácticas sociales, artísticas y culturales en un contexto atravesado por los reclamos de memoria y justicia y las producciones que se intersecan y, al mismo tiempo, se distancian de estas prácticas.

Una escucha atenta de los testimonios que, desde diferentes recursos narrativos, aparecen no solo en documentales como *Nietos…*, *(h)Historias cotidianas*, *M*, *Los rubios*, sino en la escritura que fueron produciendo Carri y Prividera, muestra que la infancia y juventud de esta generación transcurrió en otra situación y contexto social y, sobre todo, desde otra experiencia. Porque, además, a diferencia de la segunda generación descripta por Hirsch, en muchos casos de esta se negaron, por protección o por complicidad, los relatos acerca del destino de sus padres –el pacto denegativo–. Esto se acentúa en el caso de apropiaciones.[126] Durante la infancia y primera juventud de esta generación no habría existido una documentación masiva de fotografías[127] –excepto aquellas que se mostra-

125. La mayoría de estos documentales son una *ópera prima* o trabajos de finalización de estudios, no así *Los rubios*. De este modo, desafían las leyes de la autobiografía que suele producirse a una edad avanzada: "Si Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1994) afirma haber necesitado cuarenta años para comenzar a escribir sus recuerdos sobre Buchenwald, estos jóvenes parecen cambiar la fórmula por *la escritura para la vida*: es necesario contar para empezar a vivir" (Feierstein, 2012).

126. En casos menos extremos de restitución familiar o adopción legal, se negó la verdad muchas veces porque el trauma mismo se enquistó como una piedra de silencio no simbolizable en quienes estaban a cargo (AA.VV., 2009; Edelman y Kordon, 2010a).

127. Difícilmente se podría considerar lo que se ha llamado el "show del horror" como cultura de la memoria o *boom* de la memoria, porque ese modo de visibilización de cuerpos NN estaba ligado a representación de crímenes en policiales y no se relacionaban con las políticas de la memoria. Por otro lado, las fotografías de personas desparecidas que mostraban Madres y Abuelas, durante la dictadura, no tenían que ver con un *boom* de la memoria, sino con un reclamo de justicia y aparición con vida. En todo caso, lo que existió como un relativo *boom* fue a través de relatos televisivos como el informe de la Conadep (1984) y durante el juicio a los comandantes (1985). Según Feld, estas formas se pliegan a las lógicas institucionales antes que a formatos televisivos, con la finalidad de producir un relato socialmente legítimo sobre la desaparición forzada. Luego se produciría una etapa de silencio relativo en el espacio mediático (1987-1994), concomitante al desentendimiento del Estado de la tarea de investigar. Finalmente, se abriría un nuevo período en el cual surge otra configuración de la memoria de la represión en 1995 con

ban en las marchas de agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo–, museos o testimonios orales, excepto por el *Nunca más* y el Juicio, que tampoco tuvo una circulación masiva y que, en todo caso, no se enmarca en una "cultura visual" o museográfica, como la que caracteriza a las producciones de posmemoria.

Por lo tanto, la aplicación de la categoría de posmemoria y la interpretación de trauma que supone para clasificar obras de una "segunda generación"[128] es problemática (aunque tenga una dimensión emancipatoria al mismo tiempo), si se aplica tal como la define Hirsch, como sucedió en muchos casos en la academia española al analizar estos documentales. Porque como conceptos no aluden solo a análisis formales de films (como podrían ser las clasificaciones de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo de Deleuze, tan reacio, aunque por momentos contradictorio, a la función-autor, lo biográfico y la victimización como fundamentación de una obra artística o filosófica), sino a subjetividades y subjetivaciones que se construyen en torno a una generación que falta. Por otro lado, una cuestión que atraviesa el tropo del Holocausto estaría en pensar hasta qué punto es aplicable a un genocidio, desde el momento en que el término ha sido cuestionado en cuanto presenta una dimensión sacrificial y religiosa. En su origen griego, esta palabra significaba "todo quemado", "incendio total" (ὁλοκαύτωμα), se utilizaba para nombrar sacrificios en los que se quemaba un animal como ofrenda a un dios y en un ritual de expiación.[129] En este sentido, está ligado a la culpa, pero habría pasado a la historia por el uso en un primer cristianismo, en principio,

---

las presentaciones televisivas de exmilitares que relatan su participación en acciones represivas. Durante esa etapa, la televisión interviene con sus propias lógicas y lenguajes y se erige en "escenario de la memoria" (Feld, 2004).

128. El trauma es entendido como "cuerpo extraño" inmerso en una lógica inter, trans y multi generacional (Edelman y Kordon, 2010b: 278-287). La posmemoria supone una instancia de performatividad de la memoria, que se basa en una no experiencia directa. Para un uso del concepto de "segunda generación" en un sentido diferente al de Hirsch, ver Bekerman *et al.* (2010).

129. Esta dimensión expiatoria se escucha cuando uno de los campesinos polacos, frente a una iglesia de Chelmno, narra el momento en que un rabino dijo que lo que estaba pasando "Era la voluntad de Dios" (*Shoah*, segunda parte 01:36:20). También se ve a Hilberg explicando su hipótesis de la *Endlösung* (solución final) y sus tres momentos:

para referirse a las ofrendas bíblicas judías y luego a las torturas y asesinatos contra los mismos cristianos, incluso para nombrar la crucifixión de Cristo, y habría que mencionar la quema de brujas. Agamben (2000) rastreó los archivos medievales y encontró que la palabra "holocausto" se refería a una matanza de judíos en Londres. Con el tiempo se habría generalizado e incluso el pueblo judío se refiere al genocidio nazi con ese término. Sin embargo, Agamben, al igual que Lanzmann, rechazó este uso, porque equiparar la cámara de gas a la "entrega total a motivos sagrados y superiores", que suponía el "olah" bíblico, era una burla. La palabra de origen hebreo *Shoá* o *Shoah*, que eligió Lanzmann para nombrar su documental, significa catástrofe, desastre, calamidad, destrucción absoluta. No tiene la connotación religiosa y valorativa de Holocausto, que aparece definida como genocidio a los judíos en el Diccionario de Oxford (1942), aunque tiene un sentido más amplio que se ha utilizado para nombrar otros exterminios, a veces olvidados, como el Gran Crimen contra los armenios, así como a otras víctimas del Tercer Reich como las minorías gitana, de oposición política, homosexual u otras. Es decir, no solo desde Lanzmann, sino desde Agamben, e indirectamente desde Foucault, el problema se amplía en cuanto interviene lo biopolítico y lo tanatopolítico.

Probablemente habría que diferenciar la utilización globalizada del "tropo del Holocausto"[130] y la aplicación del concepto de posmemoria, teniendo en cuenta la connotación metafórica del "tropo", su paradójica

---

conversión: "Ustedes ya no pueden vivir como judíos entre nosotros", expulsión: "Ustedes ya no pueden vivir entre nosotros", aniquilación "Ustedes ya no pueden vivir".

130. El mismo Huyssen (2002) reconoce la paradoja de la globalización del modelo del Holocausto. Si en términos retóricos podría activar, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear la reflexión sobre historias locales. Huyssen diferenciaba la fiebre de la memoria en Estados Unidos, ligada a la musealización y los medios masivos, de lo que llama el acento político de las prácticas en Sudáfrica, Argentina, Chile y Guatemala, y consideraba que dichas prácticas terminaron siendo afectadas, incluso dice "creadas", por la cobertura mediática internacional "obsesionada por la memoria" (Huyssen, 2002: 37). La inexistencia de un único nombre para designar el proyecto nazi con los judíos revelaba la dificultad de aproximarse a este. En Alemania se recurre al término "Auschwitz", los franceses prefieren el término "*Shoá*", aunque autores, como Didi-Huberman, siguen utilizando el término "Holocausto", que prevalece en los Estados Unidos y en España y cuya etimología tiene una connotación sacrificial problemática.

singularidad y universalidad, y el *después* de la posmemoria, así como las manifestaciones culturales que la expresan, se complejizan aún más si tenemos en cuenta lo que se ha considerado el "correlato jurídico" (Amado, 2009). La aplicación del tropo del Holocausto descontextualizada podría llevar a la idea del hecho juzgado, como fueron en su momento los Juicios de Núremberg, que, a su vez, han sido cuestionados tanto en sus resoluciones como en su constitución. No se juzga por "Holocausto", sino por "genocidio" o "actos genocidas", "crímenes de lesa humanidad", "apropiación y robo de bebés", "tormentos", "violaciones", "homicidios"… Así, es preciso diferenciar el discurso testimonial jurídico del testimonial de la escritura y literatura testimonial o "literatura del desastre" y los cruces que se producen en algunos documentales en Argentina. A diferencia de los Procesos y Juicios de Núremberg (1945-1946), a partir de la anulación en marzo de 2003 de las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987) volvieron a entrar en curso –bajo una figura legal, la de genocidio, entre otras– provocando diferentes movilizaciones y reacciones sociales, así como una transformación de las formas jurídicas de la verdad. Estos acontecimientos estuvieron presentes no solo en los medios masivos de comunicación y en la web a través de las redes de un modo inédito, también están mencionados en los documentales y en las escrituras de Carri y de Prividera, tensionan como realidad empírica la autonomía de estos trabajos, que ineludiblemente se diferencian entre sí. Cuando, además, comenzaron a entrar en pugnas diversas memorias y se produjeron reacciones como las de la "memoria completa", negacionismos y punitivismos.

Evidentemente, el tropo del Holocausto sigue circulando –y llegaría a ser performativo en sí mismo, como ha sugerido con otras palabras Huyssen– no solo en términos del sentido común, sino que se aplica en formas de la memoria, que, sin embargo, quizá no serían asimilables.

Actualmente también se han utilizado los términos Holocausto y genocidio para referirse a los femicidios.







M (Nicolás Prividera, 2007). Imágenes cedidas por el director.



CAPÍTULO 5

Una filosofía de la memoria a través del cine: Deleuze, teoría crítica, lugares y archivos

El diálogo interrumpido y discontinuo entre cine y filosofía tiene un comienzo enigmático con De León Margaritt, personaje conceptual, que muestra, a su vez y a contrapelo, otra genealogía de la performatividad de las imágenes y su intervención colonialista en la construcción del género y del duelo, a través de la linterna mágica y la represión de la fantasmagoría. Luego se producen intersecciones intermitentes con el legado de la teoría crítica (Adorno, Benjamin) en las que se destacan desde comienzos del nuevo siglo las escrituras de Oubiña, Grüner y Schwarzböck. Mientras que hasta hace poco más de una década los estudios sobre cine de Deleuze tenían poca circulación, o parecían según España (2005) "cosa de otro planeta", actualmente se diseminan conceptos como imagen-movimiento, imagen-tiempo (menos frecuentes que rizoma, desterritorialización o devenir) junto con representación, performatividad, entre otros. Surgieron, al mismo tiempo, con la globalización de Deleuze, redes dedicadas específicamente a los estudios sobre cine deleuzianos (como la que coordina el especialista escocés David Martin Jones) y se hizo una película que siempre soñamos ver (y hacer, en otras versiones): *Los pensamientos que alguna vez tuvimos* (Tom Andersen, 2015), basada en los libros de Deleuze. Pero también, como se ha mostrado, se desencadenó una lectura crítica de los conceptos deleuzianos, a medida que el campo de los estudios sobre cine fue definiéndose a nivel local y situándose en la producción latinoamericana. Por otro lado, se produjo una nueva dimensión de positividad en lo que concierne a la construcción de archivos cinematográficos y audiovisuales cuando este campo comenzó a intersecarse con otro que creció exponencialmente: el de los estudios de

o sobre memoria, donde se abordó, entre otras producciones culturales y artísticas (rock, fotografía, intervenciones urbanas, literatura, medios masivos), parte de la producción de cine.

Una serie de seminarios y publicaciones que se produjeron a comienzos de este siglo en la sala Ricardo Rojas (2002-2003) fueron también un espacio de difusión de textos e imágenes hasta entonces de poca circulación. Comenzaron con proyecciones (la mayoría de documentales) y se tradujeron en una serie de compilaciones coordinadas por Gerardo Yoel,[1] donde participaron Comolli y Alain Badiou. Aunque no están específicamente dedicados a la cinematografía argentina, en los encuentros estuvieron presentes también artistas y practicantes audiovisuales locales, además de que estos textos permitirían indagar algunas de las resignificaciones de conceptos, afectos y perceptos, herramientas y prácticas de investigación. Esto último en cuanto se redimensionó el problema de la representación cinematográfica, así como el de la corporalidad. En la mayoría de estos ensayos, es posible observar un desplazamiento en el modo de enunciación que se reescribe en el marco de la filosofía y la estética contemporáneas.

En muchos casos, como en el de Badiou, invitado especialmente para estos seminarios, esta redimensión de nociones se produjo a través de algunos de los conceptos deleuzianos. Aunque los enunciados sobre la memoria en Deleuze, articulados a partir del concepto de imagen-tiempo, quedaron de algún modo relegados en la ontología de Badiou. Mientras que el concepto de memoria adquiere intensidad no solo desde lo que

1. Los seminarios se dividieron en dos bloques: "Imagen, discurso político y memoria" (ciclo: "Cine, política y memoria"), del cual surgió el libro *Imagen, política y memoria* (Yoel, 2002), y "Cine y filosofía" (2003), al que corresponden las publicaciones *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (2004), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidades y nuevas tecnologías* (2004), también se incluye una compilación de Yoel de textos de Badiou (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Las publicaciones tienen una lógica más yuxtapuesta que jerárquica o geopolítica, si bien las de *Pensar el cine…* podrían compararse con la división de los estudios deleuzianos, en cuanto la segunda está dedicada a la imagen digital, el cuerpo y la temporalidad (en algunos casos desde la imagen-tiempo), esa división no es taxonómica, no supone una clasificación de imágenes o autorial. Tampoco existe una delimitación geopolítica precisa o alguna clasificación a partir de "cinematografías nacionales", aunque, en *Pensar el cine 2* se dediquen, dentro del bloque "Temporalidad", dos apartados al cine asiático y al cine argentino.

en este contexto se llamaba “memoria social”, a partir de la espectacularización del atentado al World Trade Center, sino a partir del acontecimiento central del siglo XX europeo, que es nombrado de distintas formas: “marca del nazismo”, “genocidio”, “Segunda Guerra Mundial” o *Shoah*, aludiendo con este término concretamente al film de Lanzmann. Es decir que estos trabajos no se referían al “modelo del Holocausto”, sino que, cuando se hace mención de este nombre, en algunos casos, solo se refieren a la serie norteamericana *Holocausto* (1978), dirigida por Marvin Chomsky.

La corporalidad, como *locus* principal del cine documental contemporáneo, a través de los cuatro ensayos de Comolli publicados en estas compilaciones, se relacionaba de distintas formas con el acontecimiento de quiebre de civilización del siglo XX y de crisis de la representación cinematográfica, a partir de una serie de conceptos ya mencionados: ensayo filmado en primera persona y otros como el de films mutantes. Comolli trabajó desde la tríada cuerpo filmado-cuerpo filmado hablante, cuerpo filmante, espectador, a partir del análisis de una serie de documentales europeos. Mientras que, en la ontología de Badiou, el concepto de cuerpo comenzó a transformarse a partir de la irrupción de la *image-numérique* (imagen-digital), que puso en crisis, además, otras ontologías y teorías cinematográficas (Kracauer, Bazin), así como el paradigma científico en el que se basa la imagen fílmica. Tanto en los textos de Comolli, como en los de Badiou, así como en el ensayo de Rancière que se incluye en estas compilaciones, se producen no solo reflexiones ético-estéticas, sino una epistemología y poética de la alteridad vinculada a la cuestión de la corporalidad y delineada, fragmentariamente, a partir de tres perspectivas: 1) desde la ensayística como un devenir “otro” del “yo” (cuerpo filmante) y la relación con el otro filmado (Comolli, 2002a, 2002b, 2002c, 2004); 2) desde la ontología de Badiou: 2a) como posibilidad de “hacer existir lo otro” (categoría pensada no solo en términos ontológicos, sino problemáticamente –eurocéntricamente– culturales); 2b) desde la cinematografía y el devenir otro de esta última en la imagen digital (Badiou, 2004a, 2004b); 3) desde el ensayo filosófico, como un reposicionamiento en lo que respecta al lugar de los otros en la historia (documentada, filmada) cuando la disciplina se transformó con la “*nouvelle histoire*” y la

intensificación de la memoria de las ausencias de la historia, así como la identificación de un "pacto de opresión" en la partición de lo visible-audible (Rancière, 2004).

¿Qué se entiende aquí por alteridad y otredad? Pregunta situada no solo en el análisis de la producción (cuando los imaginarios y prácticas del tercemundismo y las vanguardias se vuelven objeto de distintas memorias y tecnologías de la memoria, cuando se institucionalizan como archivos o en museos[2]), sino también en lo que respecta a las epistemologías de la visualidad y el cine. ¿Qué dimensiones de género –enunciadas a través de categorías como "tecnologías del género" o "cine de mujeres" en la historiografía y la ensayística sociológico-política– habrían quedado fuera de esta epistemología de la alteridad? Teniendo en cuenta que este concepto y el de otredad fueron imprescindibles no solo en la filosofía latinoamericana, sino en el feminismo de segunda ola y que en este caso se produjeron ensayísticas basadas en los conceptos deleuzianos o se mencionaba un "cine femenino" (Parodi, 2004; Amado, 2004a). Son menos los trabajos que, en el marco de este umbral filosófico, abordaron en un primer momento específicamente la cuestión del género,[3]

2. El documental *Two Meetings and a Funeral* (Naeem Mohaiemen, 2017) presentado en el marco de la muestra *Territorios indefinidos* en el MACBA de Barcelona (2019), a través de imágenes de archivo, muestra algunos de los derroteros del tercermundismo, en el marco de una exposición que incluyó a artistas migrantes como Daniela Ortiz, en un espacio que evidencia las contradicciones de la producción del arte contemporáneo.

3. Fuera de este umbral filosófico, podrían mencionarse la compilación de Rangil (2005), que partió de la pregunta acerca del lugar del feminismo en el cine argentino. Aunque este trabajo solo incluye entrevistas, no análisis de películas. Casi diez años después, la compilación de Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014) hizo un trabajo de archivo y análisis de obras de directoras. En una segunda línea, en tensión con la anterior, está la compilación de Melo (2008), que tiene un antecedente en la tesis *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino, 1933-2000* (Ricardo Rodríguez Pereyra, 2004), también otras compilaciones en torno a la revisión crítica de lo *queer* (Martinelli, 2016) aunque no tienen en cuenta la que ya había propuesto De Lauretis. También se han publicado en los últimos años dosieres dedicados a prácticas como el posporno o a cuestiones de género en revistas especializadas como *Imagofagia* o CD. Aunque hasta ahora no se han producido trabajos que aborden las prácticas que involucran abusos en la industria del cine y los medios a nivel global y local que obligan a repensar el dispositivo mismo de la industria cultual como productora de género. Esto provocó que una directora como Martel,

que en estos últimos años ha estado intensa y extensamente presente incluso con la noción problemática de "perspectiva de género". No solo desde los estudios sobre género o en el feminismo local (ligado al cine argentino a través de Bemberg), sino a partir de nuevas legislaciones en torno a lo que se ha llamado "diversidad sexual, igualdad y no discriminación", con la ley de matrimonio igualitario y la de identidad de género, el debate sobre la despenalización y la legalización del aborto. El feminismo se hizo movimiento masivo de presencias/ausencias, de un ir y venir, en tensión con disidencias y deshaceres del género y cuando distintas versiones se volvieron, en la segunda década del siglo XXI, no solo tópico académico, sino mediático, a partir de la mediatización de femicidios o de abusos sexuales en la industria del cine y la televisión a nivel local y global. Se produjeron así, como en todo movimiento o grupo, segmentarizaciones, micropoderes y arribismos de supuestos aliados. Más allá de esto, esta marea contradictoria (que trajo a Judith Butler y la puso junto a Estela Carlotto) tiene especificidades, como los feminismos del sur, ecofeminismos, transfeminismos u otros feminismos migrantes, fugitivos, anónimos y, a veces, efímeros y precarios que no intentan fijar una hegemonía general globalizada o centralizada en los espacios urbanos, ni una especificidad geopolítica jerárquica, grupal o masiva, sino que sostienen la tensión de la casa de la diferencia con la producción del género. Aquí se destaca la escritura e intervención (audio)visual en las redes y en las aulas de val flores, entre otras escrituras, de nombre en minúsculas, como el de bell hooks.

Por otro lado, algunos de estos proyectos de investigación, ensayos y escrituras se relacionan con lo que podría considerarse una segunda dimensión de positividad de este umbral, en la medida que comenzaron a producirse archivos y catálogos que recuperaron distintos materiales, como el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones

---

que produce y circula desde y en el centro de los festivales más importantes como el de Venecia, y quien se ha distanciado del feminismo en muchas oportunidades, se pronunciara no solo respecto al caso Roman Polanski, sino que, en otro contexto, incluso se ha animado a cuestionar el guion de *Si yo…* donde participó Paco Urondo, por naturalizar el abuso. También algunas activistas se pronunciaron sobre la película *Que sea ley* (2019) de Juan Solanas.

Gino Germani con los aportes de Mariano Mestman, o, anteriormente, *La dictadura en el cine*, entre otros, perteneciente al espacio de Memoria Abierta. Un proyecto vinculado a los modos en que se resignifican no solo las formas de lo que se ha llamado "escenario" de la memoria –como podrían considerarse la televisión y el cine (Feld, 2004)– o, en otro sentido, tecnologías o tecnomembranas de memoria, sino lugares y espacios identificados a partir de lo que ha sido llamado "demarcación". Se produjo, entonces, no solo una diferencia con respecto a los modos de circulación de películas, sobre todo documentales, sino también al modo en que algunos de los problemas de la teoría crítica, sobre todo a partir del legado de Adorno y Benjamin, se fueron reelaborando en el campo de los estudios de/sobre memoria a partir de distintas escrituras ensayísticas que se produjeron en tensión con lo que podría considerarse no solo una reterritorialización, sino una "industria cultural de la memoria".[4]

1. Ontología, ética y alteridad: cuerpo y temporalidad

Algunos de los films y videos presentados en los seminarios de la sala Ricardo Rojas habían tenido poca circulación en Argentina hasta ese momento,[5] como las películas que Hans-Jürgen Syberberg filmó con Berltod

4. El término "industria cultural" ya no se utiliza en el sentido en que lo propusieron Adorno y Horkheimer. La historia misma del concepto, en la medida en que se entiende la fabricación de cultura como producción de barbarie, continúa existiendo, pero no como sección del entretenimiento industrial en la división social del trabajo en el cine, la televisión, etc., sino como la sociedad en su conjunto (Hullot Kentor, 2011). Cuestión ya señalada: en el capitalismo posindustrial todo se vuelve industria cultural.

5. *Syberberg filmt bei Brecht* (Hans-Jürgen Syberberg, 1953), *¿A quién pertenece el mundo?* (Slatan Dudow, 1932), *Die Mutter* (Peter Stein, 1970-1971), *Martin* (Raanan Alexandrowicz, 1999), *Shoah*. El segundo bloque incluyó *El triunfo de la voluntad* y *Olimpya II* (Leni Riefenstahl, 1936-1938), *¿Por qué luchamos?* (Frank Capra, 1942), *Entre el cine y la antropología. Entrevista a Jorge Prelorán* (Carlos Masotta y Paulo Campano, 2000), *Hermógenes Cayo* (Jorge Prelorán, 1969), *Poin de départ* (Robert Kramer, 1992), *Publicidades e institucionales sobre las Abuelas de Plaza de Mayo* (Awards Cine y Sudamericana Cine, 2002), *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Ernesto Che Guevara, diario de Bolivia* (Richard Dindo, 1994), *El grito del sur: casas viejas* (Basilio Martín Patino, 1994), *La noche del golpe de Estado. Lisboa, 1974*

Brecht, los documentales de Jorge Prelorán (1933-2009),[6] el largometraje, hasta entonces poco mencionado en los estudios de cine, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1988) y el film experimental *Habeas corpus* (1986) de Acha.[7] Estos dos últimos, diferentes entre sí en cuanto a los modos narrativos, fueron algunos de los primeros que produjeron otras formas diferenciales de imágenes de la memoria. En el primer caso, a partir de la investigación en un documental en primera persona; en el segundo, desde la experimentación con imágenes que, según el mismo Acha, está pensado como un trabajo de percepción del tiempo del preso, no del espectador. Sin embargo, estas dos películas no son estudiadas específicamente

(Ginette Lavigne, 2001), *Le juge et l'historien* (Jean Louis Comolli, 2001), *11 de septiembre* (Claudia Aravena, 2002), *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean Louis Comolli, 1999). También se vieron *Qu'est-ce que l'acte de création?* (FEMIS, 1987) comentada por Badiou y dos capítulos de *Historia(s) del cine* (1997-1998), *Schlagwort-Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser* (Harun Farocki, 1986), cuya transcripción se incluiría entre los textos, *Paul Ricoeur: mémoire, oubli, histoire* (Stéphane Ginet, 1985), *Serge Daney. Itinéraire d'un ciné-fils* (Régis Debray, 1995), *El fuego inextinguible/Imágenes de prisión* (Farocki, 1969-2000), *Alguien vivo pasa* (Lanzmann, 1997), *El agujero* (Tsai Ming Liang, 1998), *Berlín 10/90* (Robert Kramer, 1991), *El juego de la herencia* (Alejandro Sáenz, Argentina 2001-2002), *Elogio del amor* (Godard, 1999-2000), *Al azar de Baltasar* (Robert Bresson, 1966) y *Close Up/Nema-ye Nazdik* (Abbas Kiarostami, 1990). Una subsección de *Imagen, política y memoria* está dedicada a Syberberg y Brecht, con dos textos cedidos por el primero: "Del tiempo de la última inocencia" y "1971-Después de mi última mudanza".

6. Los documentales de Prelorán fueron presentados por Graciela Taquini, realizadora de *Granada* (2005) a partir del testimonio para el archivo *Witness* (Peter Gabriel, 1999) de Andrea Fasani. Este video *backstage* fue interpretado como un interrogatorio, un exorcismo, una ruptura de lo que incluso se habría categorizado como género testimonial (Taquini, 2007). La artista había publicado ya el libro *Jorge Prelorán* (1994) y en la compilación *Imagen, política y memoria* mencionaba la dispersión y pérdida de la obra de un realizador omitido a partir de su exilio en 1976. Prelorán filmaría 67 películas, entre las que se incluyen dos documentales con Gleyzer *Ocurrido en Hualfín* (1965) y *Quilino* (1966).

7. *Habeas corpus* había tenido muy poca circulación hasta ese momento y prácticamente ningún lugar en la historiografía. Se proyectó junto con *Standard* y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (Acha, 1989, 1992), realizados fuera del crédito oficial, en el marco del 8º Bafici (2006). Si bien ha sido considerado un film experimental, no tiene ningún trabajo de efectos de posproducción, sino que están hechos con la cámara en el momento de rodaje. La investigación para el formato le llevaría más de un año a Acha y, si la situación de encierro está singularizada, en *Standard* es una continuación donde se vuelve colectiva (Domínguez, Dondoglio y de Morta, 1995).

en los textos publicados en los cuatro libros de compilaciones que resultaron de los seminarios.

También se proyectaron *Shoah* e *Historia(s) del cine*, dos films antagónicos en el problema de la representación en la estética filosófica y la teoría cinematográficas contemporáneas,[8] a los que se refieren muchos de los ensayos. Mientras que, desde un giro epistemológico, que con el cambio de siglo cambiaría de objeto y forma, se tomaría como referente en el primer tomo de *Pensar el cine* el videoarte *11 de septiembre* (Claudia Aravena, 2002) situado desde la memoria visual-sonora a partir del atentado al World Trade Center.[9]

Por otro lado, la proyección de este corpus heterogéneo de películas no se tradujo en un correlato de estudios específicos, excepto por el texto que Aravena escribe sobre su corto en video, los textos de Badiou sobre los fragmentos de *Historia(s)…*, o el de Cristian Pauls sobre *Berlin 10/90*, de Robert Kramer. Las conferencias y debates publicados en las cuatro compilaciones, así como los artículos, no solo académicos, sino de realizadores como Comolli, Farocki, y videastas como Taquini, responden más a las formas ensayísticas que a los discursos historiográficos, de la crítica o a lo que suele considerarse "dispositivos de análisis fílmicos".

A partir del seminario *Cine y filosofía*, desde la conferencia de Badiou que abría la segunda serie de publicaciones, muchos de los textos dialogan con la filosofía de Deleuze, no solo con sus estudios sobre cine. Tienden

8. Habría que incluir también *Noche y niebla*. Para Daney (a través de Godard y Rivette) en su ensayo "Le travelling de Kapò" (1992), basado, a su vez, en otro de Rivette (1961, *Cahiers du Cinéma*), la película de Resnais se contrapone a la de Gillo Pontecorvo (*Kapò*, 1959), a partir de la cual se pondría en plano la cuestión de la ética y la política durante los 60 en *Cahiers*. Aunque luego esta problemática, como la dimensión moral de un *travelling*, perdería importancia en el cine contemporáneo.

9. Aravena responde a la espectacularización desde la reedición de imágenes televisivas, cinematográficas y la voz, así las capas de presente y pasado reenvían hacia otro acontecimiento, el bombardeo al Palacio de la Moneda (1973). Su trabajo surgió de cuestionar el discurso mediatizado a través de la repetición, que, al mismo tiempo, conlleva la banalización del acontecimiento: "al mirar esto no puedo dejar de recordar lo otro" (Aravena, 2002: 257). El video pondría en crisis el supuesto saber objetivo de las imágenes a través de la reedición con un sonido que configura aquello que la autora llama una "memoria particular", que se separa de las imágenes con la voz en *off* de Aravena susurrando el último discurso de Salvador Allende.

a disponerse en la primera publicación *Pensar el cine 1*, según diferentes perspectivas: ontológicas (Badiou), que pretenden dar cuenta del "campo de lo audiovisual" como estado de la cuestión (con otras perspectivas como las de Flusser),[10] o que plantean problemas éticos (Rancière, Aprea, Farocki, Grüner), a partir del análisis de películas. Mientras que los ensayos de *Pensar el cine 2* se ordenaban desde una serie de preguntas y reflexiones sobre la percepción de la temporalidad y el cuerpo, a partir de la crisis del modelo narrativo clásico de representación (la transformación de la imagen-movimiento en imagen-tiempo), pero dando un paso más en lo que respecta a las relaciones entre cine, video y digital, cuestión que ya venía enunciándose en las anteriores compilaciones.[11] Esta reconfiguración no se postula desde la pregunta por el quién o el qué de las imágenes –presente, sobre todo, en las reflexiones de Comolli–,[12] sino desde la pregunta por cómo las nuevas tecnologías producen un cambio en la percepción, en el cuerpo y sus nombres. Aunque estas transformaciones no son abordadas desde el cuerpo sexuado o generizado, en algunos casos, a través del cine, entre otras tecnologías del género.

Los ensayos de *Pensar el cine 2* se articulaban desde el marco de la filosofía deleuziana en lo que respecta a la crisis de la representación en

10. Hasta hace poco no había demasiadas traducciones de la extensa producción de Flusser (1920-1991). En la compilación de Yoel se publicó una entrevista con Farocki (Flusser y Farocki, 2004) y "La apariencia digital" (Flusser, 2004) publicado originalmente como "*Digitaler Schein*" en *Ästhetik der electronischen Medien* (Florian Rötzer compilador 1991).

11. Esta transformación es enunciada como incipiente en Deleuze desde los contenidos a la forma, a partir de una modulación del concepto de autómata en la ciencia ficción (*2001…* Stanley Kubrick, 1968). Los nuevos autómatas no invaden el contenido sin que se consolide una mutación de la forma, la figura moderna del autómata es el correlato de un automatismo electrónico (la imagen electrónica), la televisión, el video y la imagen digital, entonces recientes (Deleuze, 1987).

12. Las preguntas se postulan desde algunos films de 1968 y otros más recientes, pero señalando una diferencia con respecto al quién de la enunciación, que en aquel tiempo trataba, según Comolli (2002c: 194), de situar un lugar político, un punto en una instancia de poder: "¿quién eres tú para hablar aquí y ahora?". Desde Foucault el quién no importaría tanto en cuanto sujeto empírico (de ahí la problematización de la categoría de autor), sino en cuanto a la discursividad; por otro lado, habría que tener en cuenta que, cuando desde la crítica literaria, sobre todo en Francia, tendía a enunicarse la muerte del autor, se refirmaba en el cine.

el modelo clásico y la irrupción de la imagen-tiempo. Sin embargo, en el contexto del seminario que motivó esta publicación, sobre todo en Badiou, se trataba de un momento de crisis de la representación que no alude solamente al surgimiento de la imagen fílmica, sino al de la imagen numérica o digital, cuestión que reenvía hacia algunos de los problemas expuestos en el primer libro de esta serie, *Imagen, política y memoria*, en cuanto a que los últimos ensayos y el trabajo de Aravena están dedicados a imágenes televisivas y a su resignificación en el videoarte. Aunque, en este caso, se trata de una compilación que comienza desde el prólogo, situándose a partir de una diferencia que no tendría que ver solamente con el concepto de imagen analógica o digital, sino con el formato de noticieros televisivos y donde se delimitó un acontecimiento a comienzos del siglo XXI, el atentado a las Torres Gemelas del World Trade Center, que pondría en abismo al género "films catástrofe", así como condiciona la relación audiovisual de la propaganda política, el marco de lo visible y audible, en términos butlerianos.

La recopilación de los ensayos *Imagen, política y memoria* pretendía recuperar algunos de los momentos de la "historia de las representaciones sociales", sin situarse específicamente en Argentina, así como la relación entre información, política y estética en la construcción de la memoria social. Sin embargo, la relación entre estos ensayos –así como en las otras tres compilaciones *Pensar el cine 1*, *Pensar el cine 2* e *Imágenes y palabras* (dedicada a Badiou) –no es sistemática ni fija una trayectoria cronológica o interrelación entre los problemas que abordan los textos. *Imagen, política y memoria*, dividido en tres bloques, daba un contenido fragmentario pero situado a la memoria. El primero se construye a partir de la marca del nazismo y el genocidio[13] –presente como objeto del

13. En este bloque se transita por la *Diaboléctica* de León Poliakov (Sala, 2002) como estudio del tropo a partir de proyecciones en el otro como pantalla. Los rastros se siguen desde imágenes en los campos de concentración –incluso en la música, escuchando el tango en el poema *Tango de la muerte* (1947), más conocido como *Fuga de la muerte* (1952), de Paul Celan–. La construcción de la alteridad, en algunas versiones del positivismo, hasta los *Body Worlds,* de Günther Von Hagen, en un texto que dialoga tanto con Adorno como con Debord, aunque sin mencionar las dimensiones de género de esa proyección como las que pueden verse en De León Margaritt. En *Pensar el cine 2*, se

siglo XX en las siguientes compilaciones– y la huella brechtiana en la estética, donde se incluyen textos de y sobre Syberberg. Un segundo bloque referido a la huella del documental en la historia y la de la historia en el documental, a partir de los ensayos de Comolli, Aprea y los de Mestman sobre la cinematografía del Tercer Mundo. Finalmente, el bloque "Nueva York, septiembre de 2001: una marca indeleble en el siglo que comienza",[14] abordaba la espectacularización televisiva del acontecimiento que marcó el comienzo de siglo, el mismo año que estallaba la revuelta social en Argentina. Aunque en los ensayos no se haga referencia a este acontecimiento que ha tendido a interpretarse a nivel macroeconómico en estudios que tomaron este país como caso de las consecuencias de la aplicación global de las políticas neoliberales del Consenso de Washington, incluso por aquellos economistas críticos, como Joseph Stiglitz, que participaron en los organismos internacionales que las promocionan. Los textos que se incluyen en esta primera compilación transitan entre la antropología, la semiótica y las teorías posmodernas sobre la representación y la comunicación, además se dedica un bloque exclusivamente a Comolli, uno de los referentes de la teoría y crítica cinematográfica francesa, junto con Badiou y Rancière.[15]

---

reúnen varios ensayos a partir del concepto *temporalidad*, incluyendo un subbloque de cine asiático con textos dedicados a Yasujiro Ozu y a Tsai Ming Liang.

14. Puesto que recién se estrenaría en Argentina en enero de 2003, ninguno de los ensayos menciona *11'09"01 September 11* (2002) con 11 historias de 11 minutos de 11 directores: Samira Makhmalbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrisa Uedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Amos Gitaï, Mira Nair, Sean Penn, Shohei Imamura. En 2004, un grupo de realizadores argentinos estrena *18-J* la primera película, también colectiva, sobre el atentado a la AMIA, el 18 de julio de 1994.

15. Comolli ya había publicado en Argentina dos libros con compilaciones de La Ferla, que incluyeron algunos de estos ensayos en el marco de la VII Muestra Euroamericana de Cine Video y Arte Digital (Buenos Aires, agosto de 2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine* (2002) y *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (2007).

1.1. Subjetividad, corporalidad, ontología digital y estética emancipatoria: Comolli, Badiou y Rancière

Comolli ha impartido cursos y seminarios en varias oportunidades en Buenos Aires, donde su obra cinematográfica y escrita circula ampliamente y es uno de los autores que, al igual que Nichols, suele encontrarse a la hora de buscar los referentes de escrituras sobre el documental contemporáneo, hasta otras teorías más recientes, como las de Stella Bruzzi, que lleva a su máxima expresión la idea de performatividad en esta práctica. La escritura ensayística del excrítico y director de *Cahiers du Cinéma*, recopilada en estos libros antes que proponer clasificaciones, como Nichols, o una teoría basada en la representación, retomaba algunos debates de los 60, reflexionando en torno a la espectacularidad, la subjetivación y el goce –la pulsión escópica voyerista– a partir de documentales de poca circulación hasta entonces en Argentina y que tampoco se vieron en estos seminarios.

Desde un corpus heterogéneo, Comolli tensionaba la cuestión de la enunciación en la primera persona, el cuerpo y la voz filmadas y filmantes, la mediación de la cámara y la presencia/ausencia del espectador. Se situaba en la búsqueda del momento en que la dialéctica de lo visual y lo visible-audible –en el juego del fuera de campo-campo y contracampo, cuando las representaciones oscilan– destella en el límite que haría de una filmación no solo un registro, reportaje o acto militante, sino un momento cinematográfico: "El encuentro de un cuerpo filmado y una máquina que filma constituye la escena cinematográfica básica. Lo que allí se registra no sucede más que una vez, aquí y ahora" (Comolli, 2002a: 166).

Pero esta relación de encuentro –mediado por la cámara– en un cuadro puede producir no solo un fuera de campo, sino un afuera en el que ya no se daría el juego especular del campo y el fuera de campo o del espectador frente al cuadro, sino la irrupción de un afuera de escena: "Lo que se filma es, entonces, siempre una relación real entre dos presencias: relación de quien es filmado y de quien filma. Es en este entre-dos que se intercala, en tercer lugar, el espectador" (Comolli, 2002a: 169).[16] Si este

16. Comolli encontraba en *Dinamite*, cuando una linterna busca un sonido que no se ve e ilumina al espectador, el momento cinematográfico en que se inscribe en la puesta en

lugar siempre está presente en las reflexiones de Comolli, como luego en Rancière,[17] la figura, en principio contrapuesta, sería la del "autor", que en este ensayo –*El espejo de dos caras*– de fines de los 90, se caracterizaba como una presión cada vez más manifiesta en el documental, a partir de lo que, en principio, podría entenderse como una especie de función trascendental que uniría el curso del film como "sistema de enunciación" y escritura. Es decir, como una puesta *a priori* de un "autor" que dice "yo", e incluso "yo soy", como garantía de crédito. Pero Comolli no renunciaba a un gesto de sospecha poniendo de relieve la extrañeza de la máscara-yo y su efecto de sinceridad: "¿Qué referente hay del «yo» del film? ¿Uno, muchos, ninguno? Esta confusión debe ser puesta en escena para que el espectador se confunda activamente y este «yo» sea un poco su espejo o su cosa. Pero el que pone en escena su «yo» es otro" (Comolli, 2002a: 174).[18]

En el texto de Comolli había más preguntas que respuestas y no había evidencias de marcas de género ni en el autor ni en el espectador, pero daba nombre a una forma el *ensayo filmado en primera persona*

---

escena. Esto lo produce el sonido de los grillos invisibles que hace al espectador pasar al otro lado, devenir presencia imaginaria en la escena, donde las informaciones ya no informan, sino que se vuelven "funciones dramáticas", "estados transitorios de una cadena de transformaciones" (Comolli, 2002a: 171). Este traspaso de la escena tiene una dimensión política utópica.

17. En *El espectador emancipado* (2010), Rancière vuelve sobre este concepto a partir de un análisis similar al de *El maestro ignorante* (2007), comparando la posibilidad de emancipación en la relación maestro/alumno, espectáculo/espectador. Allí también abordó teorías y prácticas del arte político y del espectáculo, como las que planteó en *El viraje ético* (2005). Es ineludible tener en cuenta el supuesto de Rancière cuando plantea que no existe un afuera del arte, sino pliegues y repliegues de un tejido sensible común en el que se unen y desunen la política de la estética y la estética de la política. A lo largo de su extensa producción, ha vuelto sobre el problema de lo irrepresentable y el debate surgido en Francia a partir de las cuatro fotografías de Auschwitz retomando la polémica de Didi-Huberman con Wajcman y Pagnoux.

18. Comolli señala una tensión en Godard entre el "yo" y el "nosotros/ustedes" de la "propaganda" como imposible y necesaria confrontación del autor-como-sujeto y del sujeto-de-la-historia, identificándola en dos films que se respondían: *La tumba de Alexandre* (1992, Marker) y *Les enfants jouent à la Russie* (1993, Godard). En los dos están presentes el sufrimiento y vértigo de la exposición (corporal, sobre todo, para Godard) del sujeto a la historia (Comolli, 2002a).

–resignificado por la crítica acerca del estado contemporáneo del documental en Argentina (Bernini, 2003b; Piedras, 2014)–, como respuesta a la generalización del espectáculo y de los medios, de donde se habría desterrado el punto de vista subjetivo y la singularidad de una voz. Una insistencia que, entonces insipiente (el texto es de 1997), se consideraba una consecuencia más, como la crisis de la imagen-movimiento, del desastre de la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio y la deshumanización sistemática, a partir de la cual "yo" sería un modo de responder a la posibilidad de una "identidad humana". Es decir, Comolli sigue todavía dentro de los lineamientos de un humanismo anarquista universal y la corporalidad no se describe mayormente sexuada, generizada ni racializada. Aunque este "yo" no sería el apriorístico que entiende y une todo en una especie de giro copernicano trascendental, sino un *yo* que es *otro*. Así como en el ensayo en primera persona se producía esta otredad escénica, a partir del nacimiento del cine sincrónico liviano, surgía también el *cuerpo filmado hablante*. Comolli afirmaba que a partir de ese momento y con el Grupo Medvedkine de Besançon, o anteriormente en *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960) se modificó la relación con la corporalidad filmada, en cuanto la alteridad que se produce no es aquella de la supuesta infinita disponibilidad del cuerpo actoral en la encarnación de un personaje con otro pasaporte biográfico e histórico, sino una de la que no se puede disponer, "irremediable, indivisible" (Comolli, 2002c: 199).

Si Comolli le daba a esta otredad –en una ensayística de la alteridad con ecos de Rimbaud, como en Deleuze– un sentido de escena y máscara en el ensayo en primera persona como cuerpo filmante, así como escucha y pone un nombre al cuerpo filmado hablante, estos conceptos pueden compararse con los deleuzianos, en cuanto se producen desde algunas películas en común. Pero en esta comparación habría que señalar una diferencia con respecto al devenir otro que Deleuze distingue entre el yo=yo (ego=ego) del "yo igual otro" en la fabulación,[19] cuando

19. A partir de *Los amos locos*, con voz de Rouch y el cambio técnico (más en la cámara que en el sonido) y de *Yo, un negro*, Deleuze afirmaba que si lo cómodo del documental es que "uno sabe quién es y a quién filma", esto había perdido validez: "La forma de

mencionaba la doble transformación del modelo de lo real y de la ficción, a partir del cine directo, del "cine de lo vivido" con Pierre Perrault y del "cine verdad" con Rouch. Fabulación reinventada desde Bergson, también cuestionada por su etnocentrismo.

Deleuze se situaba desde *Los amos locos* y *Yo, un negro* (Rouch, 1955-1958), donde la falta de sonido directo construye la imagen comentada, o "ese deporte imposible que es venir a deslizar palabras verdaderas en la boca de un fantasma" (Comolli, 2002c: 204). Deslizamiento interpretado como reivindicación de la privación de una palabra por las limitaciones de una máquina todavía sorda, demasiado objetivadora, que en el comentario afectaría al cuerpo que el film devuelve y que se diferencia de otra forma de comentario, como el que se escucha en *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), donde juega un papel epistemológico que redobla y ordena el goce de una suerte de antropología macabra.[20]

---

identidad Yo = Yo (o su forma degenerada, ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el «Yo es otro» de Rimbaud. Godard lo decía a propósito de Rouch: no solo para los propios personajes, sino también para el cineasta, quien blanco igual que Rimbaud, declara también él que «*Yo es otro*», es decir, *yo un negro*" (Deleuze, 1987: 206). Esto lleva luego a Deleuze a elaborar la teoría del indirecto libre con Pasolini. Una semejanza con Comolli se encuentra en la irrupción de lo subjetivo en el documental entendida como eco de su emergencia en el cine moderno (Rossellini, Godard, Welles y Antonioni), donde los personajes se vuelven "excedidos, perdidos, engañados, se los muestra extraviados […] Las guerras coloniales (Indochina, Argelia) no están tan lejos, ni la *Shoah*, ni Hiroshima" (Comolli, 2002c: 194). Sin embargo, en Deleuze la fuerza no está puesta tanto en el autor, sino en personajes e imágenes. Comolli, desde los debates entre subjetividad y objetividad del cine militante a partir de Mayo del 68, señalaba un pasaje progresivo hacia el principio subjetivo en cinematografías como las de Marker, bajo la influencia del cine de Rouch, el efecto de los *Cahiers du Cinéma*, así como el nacimiento del cine sincrónico liviano (la cámara 16 mm Éclair-Coutant), que diferencia películas como *Crónica de un verano* de *Yo, un negro,* donde todavía es imposible –en una situación documental, fuera del estudio– registrar imágenes y sonidos sincrónicos de larga duración. La palabra singular era solo "postsincronizable".

20. El gesto que hace testigos del sufrimiento podría constituir al espectador y su goce en amo de la representación, programa que continúa la "televisión compasiva", asegurando todo riesgo de implicación. La saturación de la *voz de Dios* en *Las Hurdes*… se enuncia desde un falso presente construido luego (demasiado tarde para quienes están en las imágenes) en el montaje, y sus marcas en primera persona del plural son las siguientes: "Llegamos… descubrimos… encontramos… nos cruzamos…". Esta saturación se intensificó en el documental expositivo, la TV y los *reality shows* y la posibilidad de su

Como si las imágenes no bastaran y ante la evidencia de la pipa –invirtiendo la imagen foucaultiana– fuera necesario volver a ordenar: *¡esto es una pipa!* Hoy, aunque Comolli no lo diga en este ensayo, probablemente el problema pasa por otro modo de coacción que no es solo la *voz de Dios*, sino los efectos de posproducción que, si en algunos casos pueden llevar a la experimentación (aunque este concepto no es evidente), en otros hacen de signos imperativos que ordenan qué percibir y cómo, y, probablemente, el problema reside en pensar el uso de las herramientas de posproducción que parecen ilimitadas. Posproducción, a veces, exigida por los formatos televisivos o las pautas de normalización y estandarización de la imagen a partir de procesos como el etalonaje o corrección de color, entre otros, que estandarizan cuerpos, formas, colores, rejuvenecen o envejecen actores, las subtitulaciones que se aplican a producciones que no se adecuan a los estándares del idioma, cuando se trata de coproducciones entre España y países latinoamericanos.

Sin mencionar estos actuales procesos técnicos, el final del artículo de Comolli volvía sobre el postulado de otro crítico, Daney, cuando señalaba que *Las Hurdes…* sería el antifilm militante que hace al espectador ponerse en el lugar del amo: "Así como cada dispositivo fílmico lo disponga, el lugar del espectador será –tanto como los *travellings*– una cuestión de moral, un lugar arriesgado" (Comolli, 2002c: 214). Riesgo intensificado al situarse desde prácticas como las del Tercer Cine, donde, a través de Fanon, se había cuestionado ya a fines de los 60 este lugar[21] y donde las imágenes de la miseria, y el miserabilismo de las imágenes, la pornomiseria no estaría situado en el pasado de pre y posguerra o desde

---

deconstrucción en la vuelta a una primera persona, que, como señalaba Comolli (2002c) no deja de ser una escenificación.

21. Los ensayos que siguen a los de Comolli, de Aprea y Mestman, abordan algunos de estos problemas, pero sin situarse desde el de la representación o el contenido de la última dictadura como tópico, ni desde la categoría de espectador, sino desde la de autor, su "muerte y resurrección", así como desde el vínculo entre cine y política, en donde se traza un recorrido de una de las organizaciones que articulaba la producción de cinematografías periféricas: el Comité del Cine del Tercer Mundo.

la *Shoah*.[22] Mientras que en los 90, cuando la historiografía mencionaba "recuperación de la memoria" en el cine de la década anterior, se circunscribía a la cinematografía argentina, principalmente de ficción, constituyendo un corpus que legitimaba, a su vez, el campo de la historiografía en un umbral de positividad y donde el lugar de un espectador a educar y el problema de la representación no están explícitamente mencionados. Así como aquello que a veces se consideró un *boom* de la memoria, también vuelve necesario repensar el lugar de las imágenes, el lugar o no lugar del espectador (y, en algunos casos, su construcción de género), que en films como *Habeas corpus*, *Los rubios*, *M* o *Papá Iván,* desestabilizó el goce escópico, en el caso de la película de Acha, y el lugar del yo autorial en la generación siguiente.

Por otro lado, con respecto a los conceptos de alteridad y otredad y las distintas dimensiones que fueron adquiriendo a partir de estos ensayos, es necesario, a su vez, diferenciarlos del modo en que los presentó Badiou (2004c) en la conferencia "El cine como experimentación filosófica" con la que comienza *Pensar el cine 1*. Badiou propuso una serie de conceptos sobre *el* cine y *la* filosofía como situación y experiencia filosófica, a partir de la identificación de movimientos de síntesis y ruptura (continuidad y discontinuidad), desde un universo de imágenes y conceptos muy diferentes al de Comolli. Es decir, desde la tradición de la filosofía antigua griega, que determina su pensamiento y con algunos tópicos que atraviesan su propia trayectoria. Una definición que propuso, entonces, de cine y filosofía, fue la relación entre dos realidades heterogéneas: una relación que no es una relación, sino una ruptura y, en este sentido, un acontecimiento. Es decir, si la filosofía, según Badiou, piensa rupturas, el cine se vuelve una situación filosófica por dos razones: una ontológica al crear una nueva relación entre una cosa y su doble y también una nueva relación entre lo virtual y lo actual. También, por otras razones que se derivan, en parte, de la primera. Entre ellas, la posibilidad de repensar, a partir del cine, nociones y conceptos filosóficos como imagen, tiempo,

22. Esto quedaría enunciado no solo en *Agarrando pueblo*, sino en *Memorias del subdesarrollo* (Gutierrez Alea, 1968), cuando compara la cantidad de víctimas entre las guerras mundiales y los niños que mueren en América Latina.

fronteras entre arte y no arte y, a partir de las figuras heroicas o antiheroicas típicas del cine clásico, lo que Badiou llamaba "mitologías morales del cine". La razón más importante es la que tiene que ver con una definición posible de filosofía que propuso: hay filosofía porque hay paradojas y rupturas. Pero la filosofía, en este sentido, no sería la constatación de las diferencias, sino la invención de nuevas síntesis disyuntivas, lo que Platón llamó en el *Sofista* "lo otro". A esta afirmación sigue una argumentación en la que Badiou vinculaba al cine con "lo otro", otorgándole un matiz cultural a esta categoría, de larga trayectoria en la filosofía y determinante no solo en el pensamiento latinoamericano y decolonial, sino en el feminismo de segunda ola. Sin mencionar estas tradiciones, Badiou ponía en juego al cine no solo como un pensamiento acerca de lo otro, o una síntesis disyuntiva, sino también como una nueva manera de *hacer existir* lo otro que se confunde con *conocer* lo otro:

> Habría muchos argumentos para sostenerlo, pero el más simple, tal vez, es el de destacar cómo el cine nos hace conocer lo otro. Hay actualmente situaciones enteras que solo conocemos mediante el cine. Tomen el caso de Irán. ¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami? Lo mismo sucede con el cine asiático. Hong Kong, Taiwan, Japón ¿qué son para nosotros sino Ozu, Kurosawa, Mizoguchi, Wong Kar Wai, y otros? […] El cine nos presenta lo otro en el mundo, nos lo presenta en su vida íntima, en su relación con el espacio, en su relación con el mundo. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que, si la filosofía es el pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine. (Badiou, 2004c: 56)

Más allá de la importancia y fuerza del cine iraní, Badiou no problematizaba en este texto esta dimensión de apertura y, hasta cierto punto, condición de posibilidad de existencia y conocimiento ("para nosotros") hacia "lo otro". Dimensión que también mostraría su ambivalencia en el momento en que muchas veces aquello "otro" que el cine desde sus comienzos percibió, registró o performó –incluso cuando todavía se

hallaba en un estatuto mixto (entre el invento científico y la atracción de feria)– fue muchas veces encubierto, fetichizado, otrificado y generizado. Lo cual supone un problema a la hora de pensar no solo una arqueología, sino una genealogía del cine, así como de otros dispositivos técnicos que surgen en la modernidad. La utilización de la linterna mágica, mostrada en el primer capítulo a través del texto de De León Margaritt, es uno de los tantos artefactos productores de imágenes e imaginarios, en cuanto proyección, en América y luego en su utilización en La Salpêtrière, junto con la fotografía, como herramienta de inmovilización del cuerpo y performatividad de la histeria, evidenciando nuevamente el vínculo entre imagen y construcción del género. Performatividad que muta sus valores y producción de subjetivaciones en la actualidad: de la imagen de la pecadora entre llamas con la que comienza según De León Margaritt la historia (no escrita) del cine argentino a la multiplicidad de significaciones que tiene actualmente este concepto en cuanto al género y las transmisiones de memoria y posmemoria. Incluso a través de una ficción (pos)pornográfica como *Las hijas del fuego* (Carri, 2018), donde el título alude al texto homónimo de Gerard de Nerval, pero también tiene otras resonancias, una filiación con el fuego, revolucionario, de la pira, de la pasión lésbica, y donde la narradora del comienzo dice que el problema no es el de la representación de los cuerpos: "El problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la cámara". La película tiene también una serie de juegos de citas con el cine de Martel y la forma que toma el paisaje del sur, se diferencia del paisaje infernal de *Cuatreros*.

Volviendo a Badiou, tampoco se introducía en el devenir del cine político, como lo hizo Deleuze en sus estudios, o en las implicancias políticas del cine en culturas occidentalizadas en conflicto.[23] Si bien mencionaba la relación entre cine y política, consideraba que no es la más importante.

23. En una conferencia en La Casa Encendida, Mohsen Makhmalbaf (2011, https://vimeo.com/24278221) narró como testigo la historia del cine en Irán, donde la representación en imágenes fue conflictiva con la religión y la política. El "hacer existir lo otro" del cine es un acto políticamente riesgoso y no solamente un acto de creacionismo o síntesis disyuntiva, ontológicamente entendido como Badiou, es decir, desde un saber o "un ser para nosotros". En este caso, paradójicamente, un Gran Otro que puede

Al pensar el cine como un arte del silencio –apelando aquí a su origen mudo– antes que de las palabras, se relacionaría, según Badiou, principalmente con el amor. De ahí que mencione *Hiroshima mon amour*, sin referirse a la imagen que el cine narrativo clásico construyó sobre "el amor" a partir de formatos como el melodrama o la comedia romántica. Sin embargo, hacia el final de su disertación, definía el concepto de imagen siguiendo el hilo de Deleuze, como una síntesis disyuntiva (imagen-movimiento), en la que el uso del concepto de *imagen* se despega de la psicología (como realidad psíquica de la conciencia) y se sintetiza con el movimiento (como concepto de la realidad externa). El cine, entonces, es entendido no como representación (de la realidad), sino como una realidad, en cuanto las imágenes no son copias o representaciones: "son lo mismo que el movimiento y el tiempo y, cuando se crean imágenes-movimiento o imágenes-tiempo, se crea un pensamiento de cine y no de filosofía porque la filosofía piensa conceptos" (Badiou, 2004c: 60). Sin embargo, y siempre siguiendo a Deleuze, Badiou consideraba que los conceptos que la filosofía crea permiten clasificar las imágenes, de ahí que el primero haya escrito sus estudios atravesando las principales corrientes cinematográficas del siglo XX sin utilizar categorías como "cines nacionales" (aunque mencione desde Kafka las "pequeñas naciones"), "política de autores", o del estructuralismo, sino las que deduce y por momentos abduce de los conceptos de imagen-movimiento (imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión, imagen-acción, imagen-reflexión, imagen-relación) y de imagen-tiempo (imagen-recuerdo, imagen-sueño, imagen-cristal), con sus respectivas dimensiones semióticas: íconos, índices, símbolos (imagen-movimiento) y opsignos y sonsignos (imagen-tiempo).[24]

---

ser un determinado saber filosófico u otras formas de saberes científicos, en el marco de la tecnociencia global.

24. La interpretación deleuziana de la semiótica de Peirce es por demás compleja y no pretende agotarse en esta enumeración. Además de la tríada peirciana, Deleuze introduce la dimensión de la ceroidad, el "grado cero de la percepción". Sí importa considerar que la complejidad del pensamiento de Deleuze impide reducir el concepto de imagen a lo icónico.

De este modo se produciría una síntesis allí donde hay ruptura entre cine y filosofía, porque como lo entiende Badiou desde Deleuze, el cine es una producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo diferente de la producción de conceptos. Pero esta síntesis no afectaría tanto al cine, que no necesita de la filosofía para existir, sino a la filosofía misma, porque produce una transformación en un concepto filosófico: el tiempo. Imagen, entonces, no quiere decir, a partir de este pensamiento que trasluce la huella deleuziana, representación o copia, sino presencia del tiempo.

En la última parte de su disertación, Badiou dio un paso más acerca del concepto de imagen deleuziano y propuso pensar las condiciones de producción de la imagen cinematográfica, entendiendo al cine como industria, un arte impuro, puesto que su existencia se basa en el dinero y porque no crearía desde una nada, sino desde un caos. El cine parte de una imaginería contemporánea, que incluso se asimilaba a un basural: autos, pornografía, *gangsters*, tiroteos, explosiones, incendios, corrupción… Así, el concepto de Badiou sigue siendo el del cine como arte de masas, como espectáculo, pero que, al mismo tiempo, es puesto en crisis como imaginario espectacular, lo que supone un tratamiento incluso con lo abyecto en la búsqueda de "purificación". No hay, o apenas es mínima, una alusión en esta disertación a la cuestión de las imágenes-tiempo ni a la de la memoria, tampoco se mencionaba el momento de crisis de este régimen de imágenes. Es decir, cuando Deleuze postulaba un cine político produciendo una fuga hacia las cinematografías del tercer mundo, cuando la clasificación de imágenes que deduce a partir de las macrocategorías de imagen-movimiento e imagen-tiempo se vuelve intensiva, en la medida que la descripción del cine tercermundista como cine de memoria se fugaba de estos conceptos.

Badiou partió en esta conferencia desde un concepto amplio sin distinguir entre diferentes cinematografías o géneros, ni cuestionar la espectacularidad, ni proponer una taxonomía de imágenes, sino una ontología que giraba en torno a la paradoja del ser, el aparecer y el parecer. Y desde esa paradoja consideraba que se trataría de un arte crítico de las imágenes y las apariencias, que ya no se produce desde la dialéctica conceptual, sino desde las imágenes mismas. A partir del supuesto de que una

idea cinematográfica sería la creación de una imagen, que por sí misma produce una crítica de la representación. Sin embargo, a pesar de que el pensamiento de Badiou con respecto al cine sigue algunas de las líneas trazadas por Deleuze, existen grandes diferencias entre los dos.[25] En este sentido, Deleuze parte, como se ha mostrado, de una interpretación de la filosofía de Bergson y otra serie de teorías cinematográficas y otras que van desde cineastas como Eisenstein y Pasolini, hasta la semiología y la semiótica y no solo de signos visuales, sino también de *sonsignos*, atravesadas, finalmente, por la inversión del platonismo.

Esta perspectiva ontológica se complejizó, en lo que respecta al concepto de imagen y de otredad, en la conferencia con que comienza el segundo libro *Pensar el cine 2*, "Arte, matemática y filosofía" (Badiou, 2004b), donde postulaba un doble nacimiento de la filosofía (siempre desde la tradición griega), como autoridad de una palabra ligada a quien habla y como una crítica de esta ligadura en la que la verdad no depende de quien la dice, sino que debe probarse. A la "verdad poética" se opondría entonces una "verdad matemática". Siempre desde la filosofía platónica, Badiou se refería al estilo filosófico como articulación entre los recursos del arte (alegoría, metáfora) y de la matemática (axioma, dialéctica) y, desde una misma lógica platónica, aludía a la contradicción entre imagen y número. Sin embargo, con el surgimiento de la "imagen digital" (*image numérique*), la relación entre lo visible perceptible y lo invisible inteligible se habrían transformado. Badiou insistía en la importancia filosófica de esta transformación, de ahí que su razonamiento se desplace a la cuestión de la frontera entre lo sensible y lo inteligible, o entre cuerpo y pensamiento y una crisis de la diferencia kantiana entre fenómeno y noumeno, entre lo conocible y no conocible, donde el arte habría ocupado el lugar de intuición de lo no conocible a lo que, sin embargo, podía dar forma. Esta teoría de los límites entre lo conocible y lo no conocible, basada en el

25. En *Deleuze, el clamor del ser*, Badiou (1997) interpreta la filosofía del cine deleuziana también como una ontología donde los conceptos no se refieren a objetos concretos, sino a otros conceptos. De esta manera la teoría del cine no es sobre una práctica, sino sobre los conceptos que el cine promueve, la filosofía de Deleuze, en la perspectiva de Badiou resulta de algún modo abstracta.

concepto de representación, se diferencia de aquella deleuziana donde la oposición sería entre lo virtual y lo actualizable y, en este sentido, Badiou entiende el número como virtualidad de la imagen. Es decir, lo inteligible no estaría del lado del número y la imagen del lado de la apariencia. Este desplazamiento produciría una nueva idea de cuerpo, que (siempre desde la tradición filosófica helenística) habría estado del lado de la imagen. Mientras que con la imagen digital se produciría una nueva idea de cuerpo, como actualización de una virtualidad. Badiou llegaba a decir, incluso, que "el cuerpo es quizá el resultado de una operación inteligible, y ya no es necesario entonces instalarse en una posición dualista entre el cuerpo y otra cosa" (Badiou, 2004b: 35). Pero se trataría de un cuerpo/imagen de ceros y unos. Si para Badiou el arte contemporáneo es uno del cuerpo (mientras que el problema anterior del arte era ver qué límites le impone el cuerpo a lo inteligible), es porque parte de la metafísica que concluiría en la cultura occidental tecnocientífica. Incluso se remontaba a la figura del demiurgo platónico en el *Timeo*, donde lo sensible era actualización de lo inteligible: "En el fondo, el mundo de Platón es una imagen digital *(numérique)* sin la tecnología. Pero es una imagen digital, es decir, una realización concreta de un paradigma inteligible que, por otra parte, tiene una estructura matemática" (Badiou, 2004b: 35).

Cómo pensar el cuerpo desde lo inteligible[26] seguía siendo un problema platónico, aunque atravesado por la tecnociencia y aunque introdujera el devenir como creación y actualización de lo inteligible, que es un devenir otro de lo mismo alterado y violentado, "la violencia de lo que debe transformarse en otro a partir de su propia identidad" (Badiou, 2004b: 37). Una violencia ontológica no cuestionada por Badiou, aunque no mencionara la "purificación" como en la anterior conferencia, sino la mezcla entre matemática, ciencia y arte. Si en la antigüedad nadie confundía un teorema con una tragedia, desde la matematización moderna

26. En el marco de la filosofía latinoamericana esta tradición se ha considerado creacionista y dualista y ha sido contrapuesta al *Popol Vuh*, donde el punto de partida no sería desde una materia inerte o caótica, sino desde una materialidad con la harina de maíz, como *natura naturans* y no *natura naturata*, que produce mediante el trabajo alimento y se autorreproduce en la cultura. Ver "La condición humana. Desde Demócrito hasta el *Popol Vuh*" (Roig, 2003).

y la digitalización contemporánea, el problema se ha complicado y, según Badiou, el cuerpo es el soporte de esa violencia, alteración y devenir. Así quedaban desplazados los conceptos, teorías y prácticas que piensan y encarnan el cuerpo desde el género (y su deconstrucción), como cuerpo sexuado y como cuerpo de carne que sufre violencias concretas. La serie de textos ensayísticos que se reúnen a continuación de esta conferencia están agrupadas bajo el título *Cuerpo(s).* Pero antes de ver cómo modulan el concepto de corporalidad, retomo la cuestión de la alteridad, desde posicionamientos que, como en el caso de Rancière, se ubicaban desde una perspectiva histórica, antes que ontológica.

Si la cuestión de la alteridad quedaba, de algún modo, subsumida en estas conferencias a la ontología (tecnocientífica) de Badiou, la segunda parte del primer libro, "La ética en la imagen", reúne una serie de ensayos-artículos, entre ellos, una traducción del texto de Rancière "Lo inolvidable" (2004). Aquí Rancière volvía sobre algunos de los problemas que planteó Comolli, con quien ya había publicado otra serie de textos en *Arrêt sur histoire* (1997), donde aparece originalmente este ensayo. Rancière historizaba la relación del cine, pero no con lo otro que deviene de sí mismo, sino con el otro (no menciona aquí la ley del otro, que enuncia en *El viraje ético…* mencionada en el capítulo anterior) que es pensado como cuerpo y voz en el tiempo del film. Rancière volvía, de este modo, sobre el problema de la representación de los campos de concentración y exterminio, pero desde el título dialogaba con la película *La tumba de Alexandre* (Chris Marker, 1993), que cita al comienzo la frase de George Steiner "No nos domina el pasado, sino las imágenes del pasado". Sin embargo, se detiene en otra frase del film cuando el relator enunciaba "Quisiera que no se olvide esta imagen", preguntándose si acaso esta enunciación supone interpretar que aquello que la imagen muestra *fue*, es decir, si pertenece a una historia. Esto último en un contexto donde el concepto de historia tambaleaba entre la memoria y las diversas versiones de la historiografía. El "esto fue" supone varios niveles en relación con la temporalidad:

> Si la provocación que niega los campos de exterminio nazis resiste e incluso progresa, es porque está en sincronía con el

> espíritu de esta época, el espíritu del resentimiento: no simplemente del resentimiento relativo a los ideales del hombre nuevo en los cuales se ha creído, hacia quienes hicieron creer en ellos, quienes los han hecho fracasar y causaron la pérdida de la fe. El resentimiento, nos dice Nietzsche, tiene por objeto el tiempo mismo, el *es war*: eso fue. No quiere saber nada de ese pasado del futuro que es también un futuro del pasado. Nada de esos dos tiempos tan hábiles para combinar su doble ausencia. [...] Así como odia los tiempos de la ausencia, odia las imágenes que siempre son del pasado y probablemente fueron ya traficadas por los malos profetas del futuro. (Rancière, 2004: 158)

Rancière continúa analizando el lugar del objetivo de la cámara ante estas dimensiones donde el "tiempo de la ausencia" terminaba aludiendo a la filosofía de la memoria de Benjamin, aunque no lo dijera explícitamente. Pero el primer elemento para considerar es el objetivo de la cámara. En principio, Rancière, lo supone fuera de la lógica del resentimiento y del cálculo, aunque sea fiel a dos amos: aquel que está detrás y aquel que está enfrente, porque la cámara estuvo ahí. El autor enumera, entonces, una serie de documentales, además del de Marker, *Le violon de Rothschild* (Edgardo Cozarinsky, 1996), hasta la misma película que menciona Comolli *Les mots et la mort. Prague au temps de Staline.* En medio de esta serie, que podría configurar una breve historia documental de Europa del Este, Rancière introduce una película de otro contexto como *Madre Dao, con forma de tortuga* (Vincent Monikkendam, 1995) y un ensayo documental, *Drancy Avenir* (Arnaud de Pallières, 1996) sobre el exterminio de los judíos en París, el cual, al igual que *Shoah*, trabaja desde un presente de voces sin imágenes de archivo. Es decir, dos films que se sitúan desde el problema de la alteridad y la colonización interna y externa a la cultura europea.

Aquí Rancière proponía tres diferentes conceptos de historia: *Mythos*, historia romántica e historia-memoria, entendida en el sentido que le da Benjamin, aunque no lo cite directamente. En primer lugar, lo presenta como un agenciamiento de acciones por el cual no ha habido esto, luego aquello, sino una configuración que hace que los hechos se sostengan juntos y que permite pensarlos como un todo (*mythos* aristotélico).

Sin embargo, la configuración narrativa de una película como *La tumba de Alexandre* narraba una historia no a la manera aristotélica (agenciamiento de acciones), sino a la manera romántica, como un agenciamiento de significación variable: aquellos que hablan y se ordenan en una intriga significante; aquellos que no hablan: "que solo señalan que hay allí material para la historia" (Rancière, 2004: 160).

Estos signos configuran una historia de cierta época, del tiempo de la historia, en la que se separan la tarea del historiador de la idea o espejismo, dice Rancière, según el cual los hombres o las masas hacen la historia. Esta noción se diferencia de la de la época de la pintura, en la que se llamaba historia a la colección de "grandes ejemplos" con vocación de dejar memoria de sus acciones, dignos de ser aprendidos, representados, pensados, imitados. La máquina cinematográfica no establecería en principio esa diferencia, Rancière supone aquí un tenor ontológico diferente al de una pintura porque para que esa imagen existiera fue necesario que quienes están en una imagen, tuvieran algo en común: la pertenencia a un mismo tiempo, "precisamente a eso que se llama historia –un tiempo que no es más solo el receptáculo indiferente de acciones memorables, destinadas a quienes deben ser, a su vez, memorables" (Rancière, 2004: 162). Se trataría de un tiempo que iguala a quienes le pertenecen: quienes pertenecen al orden de la memoria (historia) y quienes no (memoria en sentido benjaminiano, podría decirse).

Entonces la historia, según Rancière, es el tiempo en que quienes no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen, una "cierta participación en la luz"[27] conflictiva y en la que conviven dos mundos en el mismo gesto de exclusión, así como conviven el tiempo de la cámara manipulada por el colonizador con el rostro de la niña que aprende a deletrear en *Mother Dao*. De este modo, en su indagación sobre el concepto de historia, Rancière llegaba a plantear que, cuando el cine, y concretamente el documental, tomaba conciencia de sus poderes, es también cuando una ciencia nueva de la historia se afirmaba frente a la historia-crónica o de acontecimientos, de grandes personajes, documentos y

27. La "participación" en la luz, supone una *partición* de la luz, concepto que Rancière (2004: 162) toma de Mallarmé en su poema "Conflicto".

archivos, hecha con rastros voluntarios y a la que se opone aquella hecha con los rastros que nadie había elegido como tales, con los "testimonios mudos de la vida ordinaria" (Rancière, 2004: 167).

El documental, paradójicamente, antes que al *documento*, texto intencional para oficializar una memoria, aludiría al *monumento* entendido como aquello que guarda la memoria. Monumento y documento intercambian sus roles en la nueva historia y el documental se inscribe de un modo específico, según su vocación de "mostrar lo real" en su significación autónoma, jugando con todas las combinaciones de lo intencional y de lo no intencional, y así, con todas las transformaciones del documento en monumento y del monumento en documento. Sin embargo, Rancière, siguiendo en esto, al igual que Comolli,[28] a Farocki, precisaba que no se trata de un cine que muestra la historia tal como es o tal como los vencedores la proponen desde un "Nosotros" ("para nosotros") del saber que haría existir lo otro, sino que el ojo de la cámara no ve, a pesar de todo, más de lo que se le ordena ver, por lo tanto, la invocada mostración de lo real, aunque Rancière no lo diga aquí, es también una ficción. No estamos en el mundo matemático, tal como propone Badiou, y concluye de modo similar a Comolli: "Si los Aliados no notaron los campos de concentración, que eran bien «visibles», sin embargo, en las fotografías aéreas [...], es también porque la ventana de lo visible cinematográfico es también, originariamente, un marco que excluye" (Rancière, 2004: 171). La pregunta sobre el poder revelador de la imagen sería entonces si registra, alguna vez, algo más que la partición ya dada de lo visible y de lo invisible, de lo audible y de lo inaudible, del ser y del no ser.

28. Según Comolli (2002a: 188), a través de Farocki, la imagen fabricada por una máquina automática, más allá de un sujeto deseante, permanece casi ilegible y limitada a la previsión de una orden o de algo esperado (barracas de depósitos en lugar de un campo de concentración): "Es necesario una apuesta, imaginaria o no, hecha por sujetos para sujetos". Probablemente esta es una de las diferencias más importantes con Deleuze. Este ensayo también se publica en el libro que escribe junto a Rancière, *Arrêt sur histoire*, donde se preguntan cómo el cine, desde fines del siglo XIX hasta su constitución narrativa a principios del XX, entra en la historia y, al mismo tiempo, va haciéndose trazo visible, archivo, espectáculo, hijo de un siglo donde triunfa lo espectacular y el horror al mismo tiempo, sería así simultáneamente objeto y agente de este triunfo (Comolli y Rancière, 1997).

La alteridad está ante un sujeto-máquina que pregunta y no responde, la "extraña democracia" del ojo y el oído mecánicos, que van por todos lados: "tratan bajo la misma luz a los grandes y a los pequeños, dan rostro, voz y habla a los anónimos, pero sin responder jamás a sus preguntas" (Rancière, 2004: 175). Un pacto de opresión entre quienes siempre interrogan y aquellos que jamás responden, donde no habría igualdad entre hablantes, sino que unos "dan" la palabra a otros. Rancière apelaba, entonces, a lo que llamó el marxismo de las palabras y la cámara de Jean Marie Straub y Danièle Huillet, aunque separándolo de un sociologismo cientificista que pretende explicar que la vida sufre por ignorancia. Afirmaba que el conflicto de clases es el último de los visibles, porque es el primero en importancia (una opresión primaria) y esto no es medir la ignorancia y el saber, sino el ser y el no ser, o interrogar a lo visible sobre su partición. La igualdad romántica de lo significante y de lo insignificante, de lo mudo y de lo hablante, es la de este incesante intercambio sin resultado que da voz a los pliegues del rostro o a los plegamientos del suelo para volver sordas las voces y mudas las palabras. La máquina de hacer ver y hacer escuchar retoma para sí el brillo que le da a toda vida, "hacer existir" (para nosotros) en Badiou. Pero aquí Rancière se apartaba del concepto de cine como arte y relacionaba esto con la máquina de la información y la comunicación (el todo visible de la máquina información-mundo que se equipara al todo-parlante de la poética romántica) en cuanto producen una anestesia nihilista y la antigua equivalencia sofista del ser y el no ser, volviendo a un cierto platonismo. Aunque desde ahí Rancière reivindicaba, al igual que Deleuze, un cine como el de Straub y Huillet[29] y el sentido de la palabra ya no como comunicación o información, sino como acontecimiento.

La pregunta que está desde el comienzo en el texto de Rancière es la siguiente: *¿qué puede la historia, qué puede la imagen cinematográfica, qué pueden juntas frente a la voluntad de que no haya sido lo que fue?* y, dando

29. Se refiere a la película *Fortini/Perros* (Straub y Huillet, 1976), basada en el libro de Franco Fortini, antisionista, *Los perros del Sinaí* (1967), que no pone ninguna imagen documental de la guerra de los Seis Días, ni de archivo de las masacres de Marzabotto y de Vinca en el otoño de 1944: "Frente a las palabras del escritor, ningún cuerpo torturado, sino, al contrario, su ausencia, su invisibilidad" (Rancière, 2004: 176).

un paso más lejos, qué pueden también, ante la aniquilación de la aniquilación, de sus rastros, de su nombre. Para el autor, desde una división de la historia del occidente europeo –que así como la historia del cine en la taxonomía deleuziana está dividida–, el negacionismo presenta dos recursos: uno sería no ver aquello que, de hecho, no es más visible; otro "honesto" que en la explicación pretende justificar que el precio fue caro, pero una obligación histórica cuya no facticidad hubiera sido peor. En este punto, Rancière volvía a la tesis de Raul Hilberg en *Shoah*, quien señalaba que la historia de la destrucción de los judíos de Europa es autónoma, depende de su propia lógica y no necesita ser explicada por ningún contexto.[30] Sin embargo, como hemos visto en el anterior capítulo, para Rancière esto no supone que el exterminio sea "irrepresentable", "no figurable", "inefable", conclusión con variaciones a la que llegarían Wajcman, Pagnoux y Lanzmann, con quienes debatió Didi-Huberman, debate que Rancière retomará más adelante en *El espectador emancipado* (2010). Aunque esto no implicaba, en esta primera versión de Rancière, dar una imagen al horror, sino demostrar lo que justamente no tiene de imagen "natural". De este modo, se posicionaba tomando como referencia la frase de Adorno (a quien Rancière lee mal),[31] sobre la poesía como barbarie, después de Auschwitz:

> Es preciso, entonces, dar vuelta la demasiado célebre frase de Adorno, que decreta imposible el arte después de Auschwitz.

30. La posición de Lanzmann ha sido considerada contradictoria (LaCapra, 2009) en cuanto afirma, por un lado, la naturaleza radicalmente disyuntiva y el carácter único del Holocausto y, por el otro, lo presenta como culminación de la historia occidental, especialmente respecto al antisemitismo.

31. Estas críticas no tienen en cuenta que Adorno (1971: 32) a comienzos de los 60 se desdijo: "El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá solo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht erigió como divisa: la verdad es concreta". También llama la atención que Rancière insista solo en la categoría de belleza, cuando existe una tradición contemporánea acerca de lo feo, que, como tal, pretendía ser expulsado de la estética hitleriana. Veredicto apoyado en una inclinación sociopsicológica a identificar lo feo con expresión del dolor y tomárselo a broma. Lo feo sería entendido aquí como motor amorfo, empírico, corporal, que lleva al arte más allá de su ideal y que antecede a lo bello, de ahí que la estética no pueda pensarse solo como una doctrina de la belleza (Adorno, 1971).

> Lo inverso es lo que resulta verdadero: después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, solo el arte es posible, porque es siempre el presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver un invisible, gracias a la potencia ordenada de las palabras y de las imágenes, juntas o no, porque solo el arte es así capaz de volver sensible lo inhumano […] Se trata de reservar al rigor del arte la potencia de la representación […] para inscribir la aniquilación en nuestro presente. (Rancière, 2004: 181)

El concepto de representación quedaba entonces a disposición del arte, aunque Rancière no termine de definir en este texto a qué arte se refiere, se trataría de algunas producciones cinematográficas europeas. El último largometraje que mencionaba, para dar un nuevo giro al concepto de historia que se va delineando en este trabajo, es *Drancy Avenir* (Arnaud de Pallières, 1996). Este documental, sin documentos, era ejemplo de otro concepto de historia en donde se muestra el conflicto entre la "ficción realista", la historia acumulativa y la historia como potencia mesiánica que hace brillar en el instante presente la imagen auténtica del pasado, una interpretación benjaminiana. Para Rancière (2004: 182), las imágenes de esta película "confieren a la inhumanidad del exterminio su único equivalente aceptable, la inhumanidad de la belleza".

Todos estos argumentos llevaban a decir que no es válido callar, lo cual supone ya no una dimensión crítica sino la aquiescencia "con la máxima de los gobiernos «realistas», que identifican la fórmula de su conservación con la dura ley de un real sometido a la necesidad de lo único posible, y con el nihilismo intelectual del fin de la historia o de las ideologías" (Rancière, 2004: 183). Tampoco se plegaba a una idea de documental como la que caracterizó a las vanguardias europeas de comienzos de siglo o a las del documental social. Rancière, como en muchos de los textos de esta compilación, quien ha continuado con una extensa y recurrente producción escrita acerca de estos temas, consideraba que el cine que pretende dar cuenta de la historia hoy está ligado a los modos de representación como los que muestra *Historia(s) del cine*, donde encontraba anacronismos y una forma de ficción heterogéna, así como acentuaba la diferencia respecto a las primeras películas militantes del mismo autor.

Su posición, en este sentido, fue similar a la de Didi-Huberman aunque no desarrollara los argumentos del mismo modo polémico. Este posicionamiento y valoración del cine de Godard, está presente en varios de los ensayos de estas compilaciones,[32] mientras que no se dedicó ningún texto exclusivamente a *Shoah*, sino que aparecen algunas alusiones como las de Aprea (2004) en el ensayo "La memoria visual del genocidio", en una dicotomía, ya muchas veces señalada, con el cine del *mainstream*: *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993).

1.2. Genocidio y cine

El ensayo de Aprea, publicado en *Pensar el cine 1*, está escrito desde otro contexto que el de los teóricos y filósofos franceses, y cuando todavía

32. De *Historia(s)…* se vieron los capítulos de historia del cine donde llegan a citarse 77 películas. Badiou trazó un plano de series: 1) la voz de Godard, sus juicios sobre el cine y la historia, 2) los textos inscriptos en la pantalla, 3) las citas de films, 4) las lecturas, *muchacha diciendo un texto*, 5) la relación con la pintura y reproducción de cuadros, 6) las fotos de artistas o escritores, 7) los títulos de novelas, 8) los fragmentos musicales. Cada plano sería un nudo de varias series. ¿Quién puede escribir esta historia y cuál es su diferencia con respecto a la de otras artes? Las respuestas se sitúan desde la crítica cinematográfica y el barroquismo de un autor-cineasta que afirmaba que solo existen diez films en la historia del cine, que, como historia del siglo XX, está mezclada con sus horrores. Badiou (2004d) terminó afirmando el vínculo del cine con la muerte (dimensión crepuscular de la historia occidental), una interpretación teleológica en la que comparaba a Godard con Hegel, al hacer un metacine muestra su final. Esto supone también la melancolía de todo el film donde la mímesis ya no existe y toda imagen sería el indicio posible de otra y de varios textos simultáneos. Ishaghpour, por el contrario, partía de Benjamin y las reflexiones del arte de Baudelaire para ubicar a Godard en una relación entre historia y poética. Pero a diferencia de la interpretación hegeliana, la historización en Godard producía una poética donde no existiría identidad entre la historia del cine y la del siglo XX, sino una memoria cinematográfica frente al dominio de la televisión. Se trataría de una multiplicidad de virtualidades desconocidas que no aparecen por cumplimiento de las posibilidades existentes del cine, sino por quiebres, descartes, desequilibrio, en el intervalo entre ficción y documento y donde el montaje no es dialéctico, sino conjuntivo y disyuntivo. Allí Ishaghpour encontró otro Ángel, el "necesario" (Wallace Stevens, 1951) que salve al "Ángel de la historia", sofocado con la visión de ruinas (Ishaghpour, 2004). Así como Oubiña, Ishaghpour partía desde la frase *Cogito ergo video* del capítulo 1, en la que el video sería una posibilidad de experimentación y permitiría producir un "desmontaje analítico" (Oubiña, 2004: 215).

la cuestión del genocidio y su representación a través del cine en Argentina no se habían instalado como tópico o como figura legal, ni se habían ido ampliando sus significados hacia cuestiones de género, con los femicidios y asesinatos de personas trans. Pero este ensayo es precursor en la medida que replanteaba algunos tópicos de la dificultad de la representación, no desde la estética filosófica, sino desde el concepto de genocidio y cómo darlo a conocer a las nuevas generaciones. Estas dos cuestiones son relevantes y probablemente justificarían un abordaje menos difuso que el que hace este ensayo (abordaje que luego haría Aprea en sus trabajos sobre documental de memoria y testimonio), puesto que esta figura es a partir de la cual se llevaron adelante no solo debates ético-estéticos, sino algunos de los juicios en Argentina.[33] Así como se produjeron distintas nociones, entre ellas, la de genocidio como práctica social, donde surgía un campo específico con los trabajos y el equipo de investigación que coordina Daniel Feierstein. El "dar a conocer" supone el problema

33. El Tribunal Oral Federal Nº 1 de La Plata fue el primero (luego los de Santiago del Estero, Tucumán y Mendoza y, en sentencias de segunda instancia, en Mar del Plata) en reconocer en 2006 la existencia de un genocidio en Argentina. La primera postulación de Lemkin está basada en los genocidios armenio y asirio, luego se redefine en los artículos "Genocide" (1946) –a partir del cual escribe Aprea– y "Genocide as a Crime under International Law" (1947), escrito inmediatamente después de que la Asamblea General de la UN aprobara la resolución 96 (I) en diciembre de 1946, y donde Lemkin explicó por qué la "Genocide Resolution" era necesaria. Dos días antes de la aprobación de la resolución comenzaron los juicios de Núremberg, donde las sentencias fueron por crímenes de guerra, contra la paz y la humanidad. El otro texto fundamental es "Soviet Genocide in the Ukraine" (1953). Sin citar estos otros textos, Aprea destacaba cómo la postura de Lemkin tendería a fijarse en dos interpretaciones: las legales en las Naciones Unidas (1948) que en 1951 define un término y en 1998 culmina con la creación de los Tribunales Penales Internacionales donde el concepto aparece como pieza clave para determinar la pertinencia legal de los crímenes de lesa humanidad y a partir del cual se dictaminó la existencia de cinco genocidios: el armenio, el judío, el camboyano, el ruandés y el yugoslavo. En una serie de relaciones de fuerza que dejaría fuera el reconocimiento del genocidio en Guatemala, entre otros, así como la dimensión política, que es la que tiene mayor peso en Argentina según Aprea, aunque otros autores como Feierstein lo han planteado de otro modo. Acerca del estado actual del debate ver Feierstein (2018). En el caso de Guatemala, no se aplicó como juicio por genocidio, sino por "actos genocidas" (aclaración de la Dra. Marta Casaús Arzú). Con respecto a las prácticas actuales, Feierstein (2007) propuso una continuidad entre las genocidas de los 70 y las políticas neoliberales de los 90. León Rozitchner (2000), también resignificó la figura del desaparecido como aquella que responde a una tecnología de avanzada propia del neoliberalismo.

de la narración, la transmisión y, por ende, el de la representación y la performatividad de las imágenes en cuanto se les atribuye algún efecto y afecto pedagógicos, en un momento en que esto estuvo concretamente presente en el espacio educativo, así como en otros espacios que se simbolizaron y demarcaron como lugares de la memoria.

El texto de Aprea, como la mayoría de esta compilación, es un ensayo. No hay mayores referencias bibliográficas, los conceptos e hipótesis no se definen. Pero se proponía la dimensión histórica de la figura legal de genocidio (partiendo de las definiciones de Raphael Lemkin de 1946 y 1947, donde se pone nombre al crimen que, según Winston Churchill, no lo tenía, en la que se basaron los Juicios de Núremberg), como un posible correlato de los modos de representación fílmica, lectura similar a la que haría Amado respecto al cine argentino, sin mencionar las últimas instancias de ese marco legal. Aprea parte de esta definición establecida y la diferencia con matanzas o guerras, entre las que menciona a la conquista española, aunque no indague o mencione realizaciones latinoamericanas, sino que, a partir de la delimitación de este concepto, identificaba dos modos de construir la memoria del genocidio y su especificidad. Esto último, a partir de dos películas omnipresentes en estos debates: *La lista de Schindler* y *Shoah*. Un genocidio, del modo en que lo entendía Aprea siguiendo a Lemkin, supone no solo la desaparición organizada y sistemática de una cultura, sino también del recuerdo de su existencia. Es decir que se utiliza, ya sea como la definición legal de un tipo de delito o como una metáfora para aludir a distintas situaciones en que muertes masivas parecen responder a una política sistemática. El término fue usado para describir, dice Aprea, el accionar de las dictaduras latinoamericanas, aunque su performatividad jurídica se efectivizó en Argentina a partir de 2006, un correlato jurídico que no mencionan ni Amado ni Aguilar. Este artículo es de 2004, cuando todavía no se habían producido estas modificaciones jurídicas. El autor se refiere, finalmente, a la dimensión novedosa que adquirió para nombrar las consecuencias de la aplicación de políticas neoliberales en América Latina.

Ahora bien, Aprea consideraba que existe una correlación del concepto de genocidio con las distintas formas de representarlo. En la imprescindible definición legal, faltaban, según el autor, dos dimensiones: la

idea de sistematicidad para realizar el crimen, que se conecta con Lemkin y el reconocimiento explícito de la posibilidad de un genocidio político, que iría más allá de las persecuciones nacionales, raciales o religiosas. Esta última es una dimensión importante que fue debatida en el marco jurídico en Argentina y provocó distintos posicionamientos respecto de la amplitud de la figura legal. Para Aprea, es alrededor de este concepto y la fijación de un término legal, así como de sus faltas, que se constituyen dos grandes formas de representación. La del *mainstream* (*La lista…*) y la otra que remitiría al cine moderno de imagen-tiempo que Aprea relaciona con una película como *Shoah*. Aunque Deleuze nunca menciona esta película ni dedica sus estudios específicamente al documental, ni al testimonio o al lugar de la voz en la construcción de la memoria, ni utiliza el concepto de "representación" en el sentido que tiene en los debates estético-filosóficos contemporáneos que toman como referencia el documental de Lanzmann. En la imagen-movimiento, la representación es una modulación de objeto (a través de una situación motriz o del montaje), mientras que en la imagen-tiempo, surgen el opsigno y el sonsigno, presentación directa del tiempo.

En este ensayo el concepto de cine es múltiple. Por un lado, se basa en el de aparato, propuesto por Flusser, que supone el de exterminio masivo y sistemático y está ligado a la idea, tomada de la fotografía, de "caja negra", que define artefactos que permiten un registro y reproductibilidad que garantiza un tipo de operación factible de repetirse. Esto supone ciertas analogías, como la relación entre fotografía y muerte, el lugar que tienen estos dispositivos (cine-fotografía) en la construcción de la memoria social y, finalmente, la representación de la masividad en el cine y con esto, en el caso de un genocidio, el problema de su representación. Por otro lado, Aprea apelaba al concepto de dispositivo, según Metz,[34]

34. Cuando Metz comparaba el cine con el registro imaginario y sus procesos (condensación, desplazamiento y relación de objeto) y se refiere al duelo, parte de la identificación primaria en el espectador, así como desde el estadio del espejo donde la identificación supone una suerte de regresión. Existiría otro modo de identificación secundaria con los personajes, comparada con la elaboración del triángulo edípico. Esta dimensión psicoanalítica se diferencia de los trabajos semiológicos de Metz, desde donde hacía sus análisis Traversa. Aprea, a su vez, entiende el concepto de dispositivo en el

considerando las imágenes en su dimensión icónico-indicial y su relación con la muerte y la idea de duelo y melancolía –que está presente en los trabajos de Amado y Aguilar, aunque no citen al semiólogo francés y la dimensión psicoanalítica recaiga del lado de la subjetividad autorial antes que en la espectadora– entendiendo al primero en su aspecto antropológico como un acto necesario, un intento de la sociedad por sobrevivir que funciona también como recordatorio. Dimensión un tanto abstracta, que en todo caso está poniendo a "la sociedad" como el fin del duelo y casi como sujeto de mecanismos de defensa y que no incluiría otras formas no normativas del duelo (más allá del duelo imposible).

El concepto de dispositivo supone, a su vez, la diferenciación de la clase de relación que establecen con la muerte el cine y la fotografía. En el caso de esta última, la toma es definitiva, es un corte que se ha comparado con los pasos que dan origen a los procesos psicológicos de fetichización. Así, en la interpretación de Aprea, la fotografía suprimiría toda marca vital, conservando la impresión de un objeto fetiche. Puede expresar, al mismo tiempo, la pérdida de un objeto y actuar como protección, lo cual implica que permite distanciarse de la imagen de quien ha muerto. En el

---

documental, diferenciándolo del concepto foucaultiano, como mediación (simbólica y técnica), no solo en cuanto al modo de producción y narrativa, sino de circulación del cine de ficción y la expectación clásica en una sala y el registro imaginario que supone, así como señala la diferencia entre dos registros en donde se sigue afirmando una diferencia entre el universo de lo imaginario en la ficción y el de lo real en el documental, aunque, como hemos visto a lo largo de este trabajo, estas diferencias han tendido a ser cada vez más lábiles. La referencia sin citar en Aprea es "Fotografía y fetiche", donde Metz (1985) señalaba que la foto instantánea, como la muerte, es una abducción del objeto fuera del mundo, a diferencia del cine que reemplaza el objeto después de apropiárselo, en un acto de despliegue similar al de la vida. Mientras que la toma fotográfica es inmediata y definitiva, como la muerte y la constitución del fetiche en el inconsciente: "La fotografía es un corte dentro del referente, corta una parte de este, un fragmento, un objeto parcial, para un largo inmóvil viaje de no retorno […] El film devuelve al muerto una apariencia de vida, una apariencia frágil, pero inmediatamente fortalecida por las ilusiones del espectador. La fotografía, por el contrario, en virtud de las sugestiones objetivas de su significante (quietud, nuevamente) mantiene la memoria del muerto como estando muerto. Por el contrario, el film es menos una sucesión de fotografías que, en gran medida, la destrucción de la fotografía, o más exactamente del poder y la acción de la fotografía" (Metz, 1985: 84, traducción propia). La conclusión es que el film tendría una mayor capacidad de poner en juego y aprovechar el fetichismo, mientras que la fotografía se vuelve en sí misma fetiche.

caso del cine, entendido como memoria colectiva basada en el orden de la ficción y la narración, el distanciamiento no se produciría de la misma forma, aunque conserva el componente icónico-indicial, articula una serie de sucesos que construyen un referente imaginario (Metz). Ese referente que en la fotografía queda fuera del momento en que se produce la toma en el cine, donde la imagen es móvil y puede haber sincronía o falta de ella entre imagen y sonido, se produce un juego en el que los límites entre lo que se está viendo y el universo en el que se produce la toma están en movimiento permanente, con el fuera de campo.[35] A partir de esta diferencia, Aprea (otra vez indirectamente aludiendo a Metz) afirmaba que el cine tendría la capacidad de mantener vivo y actualizar permanentemente el recuerdo de lo convocado. Y de ahí concluye que tanto la ficción como el documental potencian la capacidad de construir aquello que en este texto es llamado memoria social.

Sin embargo, el concepto de memoria al que apelaba Aprea tiene también una dimensión filosófica y está vinculado al de imagen a partir del compendio donde Paul Ricoeur (*La memoria, la historia, el olvido*, 2000) desarrolló la historia de este concepto y su problemática residencia en aquello que llamaba la "provincia de la imaginación".[36] Reduciendo el largo desarrollo de Ricoeur del concepto de memoria y sus distintas

35. Otra vez la referencia indirecta es "Fotografía y fetiche", donde se comparan *punctum*, fuera de campo y aura. Para Barthes, la parte de una fotografía que implica la sensación de un espacio fuera de campo es el *punctum*, "punto de emoción repentina y fuerte, de pequeño trauma; puede ser un pequeño detalle" (Metz, 1985: 87, traducción propia). Depende más del lector que de la fotografía en sí, y el fuera de campo correspondiente que evoca también es generalmente subjetivo, entendido como la expansión metonímica del *punctum*.

36. La historia y fenomenología de Ricoeur es muy extensa y comienza con las preguntas *quién recuerda* y *de qué hay recuerdo* para explayarse en la filosofía clásica y el concepto de memoria personal y colectiva en la tradición moderna para, en la segunda parte, abordar el problema epistemológico en el campo de la nueva historia, así como el paso de la oralidad al archivo y, finalmente, el problema del olvido y del perdón. La relación entre los conceptos de memoria, imagen e imaginación, es problemática. El texto de Ricoeur es un compendio filosófico, no está trabajando desde el concepto cinematográfico de imagen. Quien vuelve a vincular imaginación, memoria e imagen es Deleuze a través de Bergson, donde la memoria ya está objetivada como cine. La imaginación es también una de las dimensiones importantes del concepto de posmemoria.

dimensiones en la filosofía griega clásica (Platón y Aristóteles), Aprea vinculaba este concepto al de imagen según la capacidad de traer al presente algo que no está. La memoria se podría homologar así con las imágenes que producen la misma operatoria, estando en el lugar de lo representado, reemplazando algo ausente, una afirmación que implicaba toda una serie de problemas no solo en torno a lo irrepresentable, sino también a la prueba y la evidencia y se diferencia del concepto deleuziano de imagen. Sin embargo y sin adentrarse en esta cuestión, Aprea destacaba una capacidad de evocación, incluso de generar recuerdos ante la no existencia de registros fílmicos de las masacres en el mismo momento en que se producen y ante la imposibilidad (y habría que agregar la prohibición) de un registro sistemático de la muerte de miles o millones de personas.[37] En este punto conflictivo, Aprea, sin embargo, proponía un esquema al señalar que existirían, al menos, cuatro modos de representación. 1) El del expresionismo alemán, con *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), la cual, a pesar de Lang y la guionista Thea von Harbou, habría sido apropiada por la propaganda nazi. La visión de masas anónimas, cuerpos irreconocibles, sin rostro, se contrapone con dirigentes que sí lo tienen, cita recurrente en la historia del cine. 2) El de la vanguardia soviética: inverso al expresionismo alemán, por ejemplo, en la famosa escena de la escalera de Odesa los represores no tienen caras, son unas botas o unos fusiles, mientras que las víctimas sí tienen rostro. 3) El modelo de Hollywood a partir de la Segunda Guerra Mundial. Una forma de narración omnisciente en el que la masividad se construye como un agregado de individuos y cuyo antecedente podría ser *El gran desfile* (King Vidor, 1926). Cualquier drama debe centrarse en un personaje (o grupo de personajes) que representan a otros. Así la serie *Holocausto* sería un ejemplo de este tipo de narración de impacto masivo a través de la TV. 4) Ante el agotamiento de este modo de representación, surge otro dentro del cine moderno, donde se problematiza el modo de representación de masas, así como cualquier intento de mímesis (*Noche y niebla* o *Hiroshima mon amour*).

37. Este argumento es el que abre el ensayo a partir de la frase atribuida a Joseph Stalin “La muerte de un individuo es una tragedia, la de miles, solo una estadística” (Aprea, 2004: 185).

A partir de este esquema –donde, desde Deleuze podría decirse que faltaría un quinto modo, el de las cinematografías tercermundistas, vistas como cine de memoria– Aprea incluyó entonces *Shoah* y *La lista de Schindler* en el marco de los dos últimos modos, a partir de una serie de preguntas sobre cómo narrar la muerte de millones de personas y cómo se explica en cada película la sistematización que da origen al genocidio, cuál es el lugar que se le otorga a quien recuerda y cuál la posición ante ese recuerdo. Así, en *La lista…*, Aprea citaba la frase talmúdica que figura en el anillo regalado a Schindler por los sobrevivientes: "Salvar una vida humana es salvar a la humanidad" ("*Whoever saves a human life saves the world entire*"). En la interpretación de Aprea, esto significaba que la forma de mostrar un genocidio es a través de la representación de casos y de las motivaciones individuales con una causalidad que pretende dar cuenta del funcionamiento de un drama y de una oportunidad para hacer negocios. Del mismo modo que esta película conmueve, tranquiliza y dejaría cerrado el problema. Aprea concluía que esta forma de recordar y representar el genocidio se halla en relación con la de los organismos internacionales y con la definición legal con la que nadie podría estar en desacuerdo. Frente a este modo, se contrapone *Shoah*, si la frase talmúdica representa a *La lista…*, aquella que resume la posición de *Shoah* sería: "No se puede contar esto, nadie se puede representar lo que pasó aquí",[38] pronunciada por el sobreviviente Simon Screbnik, al comienzo, que pone en evidencia la imposibilidad del pasaje de cada caso a la masividad. La conspiración, el otro concepto que introduce Aprea, no está inserta en un relato, sino que se la describe en algunos momentos del documental: por ausencia, por comparación con imágenes actuales o exhibiendo cómo se ven los campos de concentración en la actualidad, buscando comparar la lógica administrativa burocrática nazi con la que organiza algunos modos de producción contemporáneos. Finalmente, quienes recuerdan en esta película son las víctimas, pero también se muestran testimonios

38. "*Das… das… das kann man nicht erzählen. Niemand kann das nicht bringen zum Besinnen, was war so was da hier war. Unmöglich*". El problema de la representación y el recuerdo (*bringen zum Besinnen*) es el de la representación del "esto" (*Das*) y su imposibilidad (*Unmöglich*) (*Shoah*, 00:09:00).

de quienes han olvidado lo sucedido.[39] Así, *Shoah* mostraría, al mismo tiempo, cómo se construyen la memoria y el olvido. No habría un único lugar desde donde recordar, sino narraciones contradictorias. Sin embargo, al partir desde este esquema, Aprea no mencionaba que *Shoah* se distancia de otras películas en la no utilización de material de archivo, con lo cual también produce una diferencia con respecto a otras cinematografías modernas como la de Resnais. La conclusión de Aprea era que en esta dicotomía, muchas veces ya analizada entre *Shoah* y *La lista…* sobre la cual incluso el mismo Lanzmann se pronunció,[40] se reconocen dos formas de construir la idea de genocidio: la universalista y conectada a la definición legal de *La lista…* y la política de *Shoah*. Esta última estaba relacionada, según Aprea, con una "idea de sentido común" que plantea la existencia de una conspiración. Conclusión problemática, porque no solo la película de Spielberg también supone una determinada política en el marco del *boom* de la memoria en Estados Unidos, sino porque *Shoah*, antes que en el "sentido común", está basada en las tesis de Hilberg, en un encargo del gobierno israelí, así como en la paradoja de llevar a un coro de voces testimoniales la interdicción o imposibilidad de la representación, desde el *Unmöglich* (imposible) que pronuncia Simón Schrebnik al comienzo.

Aprea no impugnaba una película frente a otra, sino que se preguntaba por las consecuencias y vínculos políticos que implican estas "formas de representación", señalando la importancia de películas como *La lista…* en el contexto de la transmisión a las nuevas generaciones. Aunque esto supone también cómo se transmite y narra, porque allí se jugaría el problema

39. Aprea no menciona que Lanzmann entrevistó a varios jerarcas nazis con una cámara oculta y fue descubierto por uno de ellos. Esta narración se encuentra en el libro autobiográfico *La liebre de la Patagonia* (Lanzmann, 2011).

40. Miriam Bratu Hausen (1996) comparó también *La lista…* con *El surgimiento de una Nación*, en el marco del *boom* de la memoria norteamericano, a partir del concepto de industria cultural y de cómo Spielberg hace del Holocausto un "parque temático" más del *Shoah business*; desde la narración basada en el modelo teleológico-melodramático realista y las cuestiones de género que implica la subjetividad cinematográfica que se construye desde la perspectiva de los nazis y la violación del tabú de la representación. El estreno de *La lista de Schindler* provocó en su momento el posicionamiento de otros intelectuales, además de Lanzmann (1994), que consideraba que toda ficción es trivialización.

de la representación y la performatividad, en cuanto producen memorias. Esta conclusión se produce, probablemente, porque al partir del concepto problemático de genocidio –que tiene desde su comienzo una dimensión y uso legal que de algún modo Aprea considera transmisible aunque políticamente cuestionable en su modo de aplicación hegemónico, argumento que llevaría a la cuestión del correlato jurídico y al tópico de la conspiración– no alcanza a delimitar el problema de la representación que *Shoah*, como hemos mencionado anteriormente, desde el título, está poniendo en juego, en donde la cuestión del testimonio y la memoria se redefinen. Aprea recordaba, finalmente, como lo hace Farocki en *El fuego inextinguible* (1969) dedicada a los efectos del *napalm*,[41] que mostrar aquello que produciría un efecto espantoso en el público provocaría una negación de ese mismo recuerdo. Sin embargo, habría que decir que esto no supone una estetización, sublimación o, simplemente, una negación del hecho, sino que Farocki no renunció a exponer su propio cuerpo a una herida, un posicionamiento no solo opuesto a la ficcionalización de Spielberg, sino también muy diferente al del Lanzmann distante y cuestionador en las entrevistas de *Shoah*, como la que hace a Abraham Bomba, donde no se detiene ante las preguntas ni ante el momento del recuerdo.

1.3. Del grito filosófico al cuerpo que falta: cuerpo-digital, cuerpo filmado-filmante-(anti)espectante

La imagen extrema de Farocki exponiendo su cuerpo a una quemadura implicaba otra modulación de la representación en la pregunta por el cómo y llevaba a la presentación de una corporalidad afectada, más allá de un concepto y de una puesta en escena. Como *locus*, el cuerpo atraviesa no solo las publicaciones de *Pensar el cine 2*, sino específicamente al documental

41. La pregunta de Farocki está planteada desde el *cómo*: "¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles las lesiones causadas por el napalm? Si les mostramos imágenes de quemaduras por napalm, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante el recuerdo, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto" (*El fuego inextinguible*, 1969, traducción propia).

contemporáneo y tiene una genealogía en la filosofía del siglo XX con el "grito filosófico" kierkegaardiano que retoma Deleuze y que reclama un cuerpo. Aunque desde perspectivas y corpus cinematográficos diferentes de los que presentan la cuestión de la ética en *Pensar el cine 1*, como se ha insinuado en algunas de las consideraciones de Aprea sobre los modos de representación, así como en el texto de Rancière, la corporalidad y el modo en que el cuerpo filmado es mostrado y el lugar desde donde se ubica el cuerpo filmante no serían ajenas al posicionamiento ético, entendido no solo en relación con el problema de la imposiblidad y la prohibición, sino también spinozeanamente en relación con lo que un cuerpo puede.

La conferencia de Badiou, que abrió el segundo seminario en Buenos Aires, incluyó la cuestión de la imagen numérica o digital, que transformó el modo de pensar el cuerpo filmado o grabado desde el momento en que se puede construir un cuerpo a partir de un código informático. Pero ¿cómo se plantea esta cuestión en el marco de una ética-estética del cuerpo de carne, filmado y hablante, aunque no sexuado o generizado, según las versiones de estos autores? En este punto son importantes algunos de los posicionamientos de Comolli (2004) cuando se situaba desde el documental y el cuerpo filmado, el cuerpo filmante y también del espectador, pero ahora en un mundo en donde la espectacularización obligaba cada vez más a producir efectos de verdad o "garantías de autenticidad". Comolli identificó premisas para esta garantía: 1) que el actor y el personaje sean uno; 2) que se produzca un vínculo entre cuerpo, palabra, sujeto, experiencia y vida a tal punto que la filmación no podía dejar de repercutir en el cuerpo filmado; 3) que la película sea el documento de esta incidencia y, en este sentido, afirmaba que el *nec plus ultra* del documental sería el cuerpo filmado del cineasta, en la medida que podría producir un efecto de verdad indiscutible, atravesar la representación, como en el caso de Farocki. Comolli no alcanzaba a ver las otras dimensiones de género que podría producir esta incidencia.

La referencia en este caso es *Berlín 10/90* (Robert Kramer, 1991),[42] un plano secuencia de una hora que somete la presión del rodaje a la violencia

42. El cine de Kramer, uno de los fundadores del *Newsreel* y del *New Left Movement*, no tuvo demasiada circulación hasta fines del siglo pasado cuando Cine Ojo comienza

del tiempo "real" y donde el cansancio va ganando a la energía verbal. "Cuerpo", según Comolli, equivale a manifestación sensible de una subjetividad a quien su palabra pliega y despliega en el tiempo real de la toma, duración que agota la libido. A diferencia del cuerpo digital de Badiou, Comolli no dejaba de oponer este cuerpo deseante y frágil a la maquinaria cinematográfica, que jamás se agota, como indiferencia maquínica insensible al sufrimiento, donde lo que se manifiesta es la duración y dureza de la filmación como experiencia del cuerpo filmado: "No sería abusivo decir «tortura», en la medida en que el dispositivo de puesta en escena [...] está referido por el mismo Kramer a lo que subsiste en Berlín de las salas de tortura de la Gestapo" (Comolli, 2004: 49).

Estaríamos, entonces, en las antípodas del cuerpo numérico o digital, como supuesto, aunque no como resultado. Pero existe una figura más en el ensayo de Comolli sobre este "plano-sesión" de autoanálisis, que sería la del espectador no solo como testigo, sino como copartícipe, en la medida en que una mirada y una escucha contribuyen a la construcción de la puesta en escena. La película de Kramer, como puesta carcelaria con una cámara vigilante, haría del espectador un guardián que, al mismo tiempo, debido a la duración del film, entra en el malestar del cineasta filmado, con lo cual, finalmente perdería su posición de dominio. No habría entonces goce, sino pérdida del "dominio de la pérdida del otro": "¿Compartir? Sí: el cine sería el arte de compartir la pérdida" (Comolli, 2004: 54).[43]

En el intervalo en el que se ubicaba el documental contemporáneo, entre ficción y realidad, entre relato y documento, entre cine y televisión (todavía no se dimensiona el impacto de la web y los dispositivos móviles)

---

su distribución, así como el de Johan van der Keuken, Nicolás Philibert, Vicent Monnikendam y Richard Dindo. En 2002, Kramer era presentado en *El Amante* como un "casi desconocido". El malestar en este documental se intensifica en el momento en que antecede a un largo silencio, un malestar en la cultura alemana que Kramer ha conocido desde Estados Unidos.

43. Esta forma Comolli (2004: 55) la contraponía a la telerrealidad, el *reality show*, donde el espectador se pone en el lugar de un vigilante, juez y árbitro, en el centro del goce, donde es amo y seducido: "todo conspira para que, de la pérdida del otro filmado, yo pueda extraer no solo goce, sino también dominio".

para el actor-personaje el documental es una experiencia en el intervalo entre lo vivido y lo representado, donde el aquí y ahora de la filmación se ubica en un presente, aunque el actor evoque un pasado. Como en *Close up* (Abbas Kiarostami, 1990), donde el impostado Moshen Makhmalbaf, terminaba siendo protagonista del documental en el que hace de sí mismo. En el juego del cine, el espectáculo y los medios, Sabzian tiene que convencer que las potencias de lo falso y del simulacro son el pasaporte al que obliga la sociedad del espectáculo y la aceptación de esa alienación es la condición de una palabra subjetiva. Se trataba para Comolli de una revancha del sistema de representación que hoy se cree superado por la empresa espectacular y por la creencia en un yo sin fisuras: ¿dónde comienza la ficción o cesa el documental, quién no miente? El cine se volvería perturbador del control social, alejándose del espectáculo, en cuanto pone en escena al espectador y en crisis su lugar de creencia. Mientras que en *En el cuarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), donde también se exponía toda la indiferencia de la máquina ante el trabajo de repetición de la muerte en una potencia vital, el lugar del espectador está demás: "Aquí, compartir es imposible. O, más bien, si hay un compartir, es Vanda quien nos comparte, nos atraviesa, nos desgarra" (Comolli, 2004: 70). Con lo cual el espectador quedaba expulsado y no puede proyectarse ni identificarse. Queda afuera de la escena, un lugar de dominio ilusorio, que, a diferencia de la televisión por la forma de *No quarto…*, deshace la estratagema de un espectador supuestamente "amo". Con lo cual, el tercero incluido, el espectador, vuelve a quedar frustrado. Un no lugar, un impedimento que llamaría a la reacción física, al *acting*.

En este punto, Comolli, en un giro de 180 grados, se refería a Pasolini en *Che cosa sono le nuvole*? (1967), episodio de la serie *Capriccio all'italiana*, comedia muy diferente al documental de Costa, donde el *acting* consiste en subir al escenario y atacar las marionetas de carne de la representación de *Otelo*. Un anuncio del cuestionamiento del lugar del espectador, que en *No quarto…* se intensifica de un modo muy diferente, en el riesgo del supuesto lugar del espectador-amo-testigo, que termina haciéndose insostenible. Allí Comolli veía una mutación del "tercero incluido" al "excluido", del espectador clásicamente definido como parte actuante de la representación, en la aceptación de la frustración.

Impedimento que llamaría al *acting*: si los espectadores de Pasolini rompen las marionetas, los de *No quarto…* harían peticiones (¿moralistas?) contra la película. Un falso lugar de impotencia, desplazado, fuera de eje, que produciría un sentimiento de extrañeza. Y ese lugar se interpretaba como enfrentamiento ante la alteridad radical filmada, "alteridad no reductible", en un goce que excluye: "Como si el cine renunciara a su dimensión ontológica de resucitar lo que concierne a la muerte. Y no se trata de salvar, sino de procurar la aguda conciencia de que hay algo que perder" (Comolli, 2004: 72).

El lugar cuestionado del espectador que en este ensayo Comolli atribuía a Pasolini, sin embargo, no comienza solo con la cinematografía europea que incorpora el cuestionamiento brechtiano,[44] sino con los feminismos y, por otro lado, con las vanguardias tercermundistas en un tono alejado de la comedia, donde aquello que Comolli llamaba *acting* fue la interpelación a la acción política. Este cuestionamiento e indagación crítica estuvo presente no solo en la práctica documental, sino también en la ficción (o entre sus mezclas) y en el cine de autor, como en *Memorias del subdesarrollo* (Alea, 1968). La reinvención entonces de la categoría de espectador, en parte a través de las reflexiones de Comolli, así como luego con la emancipación planteada por Rancière, volvió a estar presente en algunas de las pocas compilaciones dedicadas hasta ese momento al documental: *Cine Ojo. Un punto de vista sobre el territorio de lo real* (Brodersen y Russo, 2007),[45] mientras que fue menos el interés de parte de la

44. Brecht influyó no solo en ensayistas como Comolli, sino también en Godard, Resnais, Rocha, Straub y Huillet, Alea, así como en las corrientes de contracine o anticine feminista donde autoras como Kuhn ubican más grupos (como el London Women's Film Group o Cinesisters) que autoras. Eduardo Russo (2002) replanteó, sin embargo, los modos en que la propuesta brechtiana se fue esquematizando binariamente, haciendo un paralelismo señalaba que han sido más las posibilidades y matices ante la proyección de *La hora…* que ante el programa de acción del manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, donde el espectador era interpelado como activo, "más importante que los que habían aparecido en los films" (Solanas y Getino, 1973: 85), frente a lo que se suponía la pasividad del consumidor.

45. Con textos de Carmen Guarini, Edgardo Cozarinsky, Quintín, Eva Noriega, Eduardo Russo, Luciano Monteagudo, Paulo Pécora, Agustín Campero, dedicados a producciones de Cine Ojo, como *Tinta Roja* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini,1995), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), *Por la vuelta*, *Yo no sé qué me han hecho tus*

teoría y la crítica en el marco del cine de ficción, aunque la diferencia entre ficción y documental también se habría vuelto más permeable y lábil.

El apartado *Cuerpo(s)*, además del ensayo de Comolli, incluyó "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden de lo corporal" de Parodi, uno de los primeros junto con Edgardo Chibán en abordar la filosofía deleuziana del cine en Argentina. En este texto se trazaba un recorrido por distintas mutaciones del cuerpo, desde afecciones, intensidades y expresiones. Cuerpo que, expulsado durante mucho tiempo de la tradición filosófica occidental, habría vuelto a introducirse no solo a partir de los trabajos sobre biopolítica de Foucault, el arte contemporáneo y la "historia del cuerpo", soporte de la posmemoria en la era del testigo y del posporno en la era de la sexualidad, sino, concretamente, en los estudios sobre cine de Deleuze. Sin entrar en estas genealogías *pos*, Parodi partía de la frase con la que comienza el capítulo 8 de *L'image-temps*:

> Dadme pues un cuerpo: esa es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Al contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (Deleuze, 1987: 251)[46]

A partir de este enunciado que expresaba un privilegio filosófico, el de no ser meramente carne o cuerpo (lugar atribuido generalmente a mujeres, indígenas, actores porno o pornificados, minorías racializadas,

---

ojos, La televisión y yo, *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2007), *Meykinof* (Carmen Guarini, 2005), *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005) y *Bialet Massé, un siglo después* (Sergio Iglesias, 2006). Esta compilación está más enfocada en los trabajos de "ensayo filmado" antes que en las producciones de Cine Ojo que han abordado, entre otras, las problemáticas de la memoria como *La voz de los pañuelos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1992), *Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt, 1999), *HIJOS. El alma en dos* (Guarini, 2002) o *El tiempo y la sangre*.

46. Parodi no menciona una cierta dualidad deleuziana, a partir del momento en que se establece una diferencia entre "cine de cuerpo" y "cine de cerebro" o cine intelectual (Deleuze, 1987: 270).

personas trans, consideradas deformes o discapacitadas), Deleuze no solo describió un corpus (desde Antonioni, hasta el cine experimental y *underground*), sino el paso de las posturas al *gestus* (Rivette,Godard). También terminó expresando un cierto hastío del "cine de los cuerpos" y la instalación de lo que llamó una cultura de las actitudes catatónicas e histéricas. Sin mencionar que en estas "patologías" intervinieron los primeros dispositivos precinematográficos produciéndolas, como la linterna mágica que habría iniciado su recorrido en América y termina en La Salpêtrière. Anteriormente se describieron las diferencias entre Deleuze y las de la crítica cinematográfica feminista y de De Lauretis, que también abordaría el cine de Akerman.

Sin referirse a estas genealogías feministas, Parodi amplió esta idea de cine de los cuerpos, desde otro corpus e incluyendo otros conceptos deleuzianos que no pertenecen a los estudios sobre cine, como "cuerpo con órganos", "cuerpo sin órganos" y pliegue, produciendo, además, algunas valoraciones acerca del lugar de las mujeres en el cine, estableciendo una división en cuatro momentos o mutaciones del cuerpo. El momento anterior, o momento cero, es en el que se basa la imagen clásica u orgánica, en la que, según Godard, no habría representación del trabajo en el cine.[47] Se trata de un cuerpo con órganos, entendido como control y efectividad en la producción, una imagen ideal que se representa a través del cuerpo de la diva y de la pose, pero también en cuerpos como en *Olimpia. Festival de las naciones/Festival de la belleza* (Leni Riefenstahl, 1936-1938). Sin embargo, esto no significaba, según Parodi, que pueda reducirse la cuestión a la ideología del nazismo, sino que aquello que se ha denominado cine clásico e institucional se basa en esta organicidad, en una organización del cuerpo desde donde se otorga sentido a posteriores particiones significantes y a los conceptos de individuo, identidad y yo. Un segundo momento o primera mutación se produce a partir del

47. Desde *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* (1895) se supone un cuerpo productivo inmerso en la organización del trabajo. Sin embargo, como habría mostrado Farocki (*Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas*, 1995) la versión conocida no fue la primera, sino que Louis Lumière hizo repetirla falseando la escena para que los trabajadores vistieran sus mejores prendas. Hasta el neorrealismo italiano, entonces, el cine se olvidó de las consecuencias del trabajo en el cuerpo.

primer plano o imagen afección que Parodi encontraba no solo en algunas de las mismas películas que mencionaba Deleuze y sobre las que se ha escrito mucho, como *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928), sino que llevaba la cuestión de la intensidad de la afección al espacio donde los personajes estarían en condiciones muy limitadas de acción, núcleo de posturas e intensidades que desbordan el vínculo sensoriomotor. Aquí Parodi introducía la categoría de *films de cárcel* en donde no solo el cuerpo, sino la funcionalidad de los objetos se resignifica en el primer plano, donde no es tan común que el orden de lo imaginario y del deseo atraviesen los muros e invistan los cuerpos de nuevas intensidades, como ocurre en *Habeas corpus*. Se trata de la única mención de la película de Acha en esta compilación, que dedica un apartado a los *Cuerpo(s)*, así como otro subapartado al cine argentino en los ensayos que giran en torno a la temporalidad, pero que no trabajan expresamente sobre cine y dictadura o memoria de la dictadura, tópico que no estaba del todo instalado en los medios o la academia en ese momento.

Parodi fue quien escribió los comentarios de las películas de Acha, cuando se proyectaron en el 8º Bafici (2006). *Habeas corpus* se había presentado en 1987 con un afiche donde se leía: "El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presión inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos" (Foucault, 1985: 32). La película fue así interpretada desde las condiciones del biopoder,[48] y retomando el vocabulario deleuziano, para decir algo que Parodi no señala, poniendo en escena ya no la multiplicidad *del* pueblo que falta como devenir del cine tercermundista, sino la singularidad de *un* cuerpo que falta y sus *gestus*, sustraído al espacio público y, en definitiva, a la muerte.

48. El film trabaja la crítica de la representación corporal, así como la interpretación de las líneas de fuga del recuerdo que se repite y diferencia donde nunca se ve una escena de tortura explícita. La perspectiva foucaultiana, sin embargo, fue más bien criticada en las primeras investigaciones que abordaron la historia de la tortura en Argentina, como en el libro de Ricardo Rodríguez Molas, *Historia de la tortura y del orden represivo en la Argentina* (1984).

A la siguiente mutación, como el *gestus*, que supondría un cuerpo que dejó de ser orgánico y en el que Deleuze ve la innovación de las realizadoras femeninas, Parodi no la encontraba, sin embargo, en la *nouvelle vague* y la pos *nouvelle vague*, sino en otras cineastas como Helma Sanders-Brahms, Jutta Brückner, Vera Chitilova y Maya Deren. Se refiere así al *gestus* de un "cine feminista" moderno, no femenino, que intenta sacar el cuerpo de las mujeres de la pose, de la estaticidad, del tópico donde el deseo, cierta mirada, lo habían colocado, mirada que, como se ha mostrado, no es necesariamente masculina o deseante, sino médico-psiquiátrica. Mientras que Deleuze, como hemos visto, no menciona feminismo y distancia de este como miltancia a Akerman, Varda y Rosier.[49]

En las siguientes mutaciones, Parodi nombraba un extraño "cuerpo gaseoso", concepto que Deleuze no utiliza en sus estudios, que tendría que ver con los de materia y luz bergsonianos, así como con la imagen-percepción y que designa al "cuerpo sin órganos" cuando deviene imperceptible o pura intensidad, cuando se volvería irrepresentable. Pero este irrepresentable no se vincula al tópico de la memoria o al cuerpo desaparecido, sino a una fuga de la mirada del otro. Como en *Las tres coronas del marinero* (Raoul Ruiz, 1983), cuando una mujer hace un *striptease* absoluto que se desprende de las categorías de la mirada y, por lo tanto, de lo imaginario, como forma de quedar desnuda del deseo del Otro, y también podría decirse de quedar desnuda del género en tanto construcción ideológica. Mientras que la imagen-barroca implica la imagen-tópico, en

49. "Devenir mujer" como concepto (no desde la enunciación de De Beauvoir) provocó resistencias en algunos feminismos y teorías *queer*. La escritura es inseparable del devenir, escribiendo se deviene mujer, animal, vegetal, molécula hasta "devenir-imperceptible", no se deviene Hombre, en tanto forma de expresión dominante: "La vergüenza de ser un hombre, ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?" (Deleuze, 1996b: 11). Si este devenir es minoritario, lo cual supone una valoración positiva de la diferencia, en la definición del concepto de "tecnologías del género" se entiende de otro modo cuando se produce no como un devenir singular, sino, y, probablemente, de modo contradictorio al concepto de devenir deleuzo-guattariano, como devenir "la Mujer", con lo cual las mujeres continuarían atrapadas en el género como el sujeto althusseriano lo está en la ideología en una relación imaginaria "aun cuando sabemos, como feministas, que no somos eso, sino que somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género; tal es la contradicción sobre la que debe construirse la teoría feminista y su misma condición de posibilidad" (De Lauretis, 1996).

donde el universo ha devenido serie de imágenes, de representaciones, todo es simulacro y apariencia. Donde, a diferencia de las mónadas de Leibniz –que fueron el modelo de la "imagen artística" para Adorno, en tensión dialéctica con la sociedad– que forman series que se pliegan hasta el infinito, pero donde existe una armonía preestablecida, el universo neobarroco se hace caótico (Caosmos). Desde este concepto de neobarroco, se entienden las mutaciones corporales en cineastas que abordó Jameson en su tesis sobre la estética geopolítica en las cartografías del cine como arte posmoderno (David Cronemberg, David Lynch o Peter Greenaway). Es decir, el ensayo de Parodi, antes que indagar específicamente en el concepto de cuerpo o en experiencias de la corporalidad y el deseo, toma algunos conceptos y a partir de ahí construye, fragmentariamente, un corpus que se sale de la taxonomía deleuziana, aunque desde una escritura-ensayo que, probablemente, ya designa una tonalidad que queda no solo en el plano de los conceptos, sino de los afectos y los perceptos, aunque los resignifiquen.

La filosofía de Deleuze y el lenguaje deleuziano produjeron así, de modos más o menos críticos, diversas escrituras e incluso una metodología y poética que caracteriza a otras escrituras. No solo en las compilaciones de Yoel, sino también intermitentemente en los ensayos y tesis sociológico-políticos de Aguilar y Amado y en las escrituras que siguen produciéndose. Ya sea en el primer caso como reflexiones sobre distintos momentos del cine a partir de la corporalidad, o sobre la temporalidad cinematográfica y, en parte, como análisis fílmico en el texto que Amado (2004a) dedica a Lucrecia Martel en *Pensar el cine 2.* Son menos los trabajos que abordaron desde una perspectiva crítica y situada las hipótesis de Deleuze –como en el caso de Aguilar (2015)–, sobre el cine tercemundista o que incluyan un análisis de uno de los aportes más importantes de la filosofía deleuziana sobre el cine. Esto es, el modo de entender la memoria, antes de que, a partir de Lanzmann, se instalara el debate sobre lo irrepresentable y que tiene que ver no solo con las tesis de Bergson, sino también con la forma en que se articulaba la corporalidad a través de los "esquemas sensorio-motores", que se alteran en la imagen-tiempo y, en este sentido, permitirían ver un antes y un después del cuerpo cinematográfico. En definitiva, podría decirse que, más allá

de la insistencia de Deleuze en su aspecto clasificatorio, los estudios de cine deleuzianos son una filosofía de la memoria del siglo XX europeo, que se diferencia de sus anteriores trabajos con Guattari, donde, incluso, se distinguía entre memoria corta (rizoma) y memoria larga, como antidevenir y que la *imagen-tiempo* no es parte de un manifiesto estético o político ni un ideario, ni un programa de realización, sino consecuencia y efecto de una serie de acontecimientos que arrasan la sensoriomotricidad de los cuerpos, aunque se potencien como videntes, donde la imagen está invadida por el tiempo, no lo representa. Por momentos ese tiempo es infernal, incluso el de Cronos, el septuagenario que devora a sus hijos.

El cuerpo ya estaba presente en la interpretación de Amado (2004a) de *La ciénaga*, en un ensayo de la compilación de Yoel anterior a *La imagen justa*…, donde, como se muestra en el capítulo 4, se centraba en la cuestión de lo político y a partir de la estructura de posmemoria. Tampoco en su tesis Amado partía de las posiciones deleuzianas sobre el cine tercemundista, sino de otras dimensiones narrativas de la imagen-tiempo. *La ciénaga* era, así, una película que confiaba plenamente en el poder de cuerpos y gestos para modelar el plano: "Si la vulgata fenomenológica en boga privilegia lo corporal como canal de acceso a la experiencia […] recurriendo al movimiento, a las acciones y sensaciones, en Martel estas premisas asumen su mejor sentido en cuanto la presencia corporal afecta lo narrativo más que lo meramente visual" (Amado, 2004a: 190). De este modo, volvía a la perspectiva de Deleuze, cuando señalaba que existía una insistencia de las mujeres cineastas en mostrar actitudes corporales como signos del "estado de la psique femenina" (aunque no defina este concepto por demás ambiguo). Las veía como herederas latinoamericanas de Varda, Akerman y de Antonioni, donde los personajes femeninos son nómades en el cine de Sandra Gugliota, Paulina Hernández, Celina Murga y Carri. Mientras que, por el contrario, *La ciénaga* sería una película sedentaria, de imagen-síntoma, con personajes reducidos a la clausura y a la repetición en el campo de lo visible entre interiores y naturaleza de límites permeables. Este campo estaba construido con gestos y actitudes de miembros de una familia, que bordean la latencia de una catástrofe, que confluye en la figura de precipitación. De ahí que Amado comparara esta operación narrativa con el teatro de Samuel Beckett y sus

personajes sentados o directamente echados, como expresión del cansancio. De igual modo, la elección de la perspectiva horizontal inclinada respondía a la percepción de un mundo derrumbado y que solo se dejaría percibir en fragmentos. Amado (2004a: 193) señalaba entonces la diferencia de los cuerpos verticales y resistentes a la ley de gravedad de los 70 (a excepción de Rocha): "estos cuerpos de Martel no comunican utopía, sino pura derrota". Quienes escapan, hasta cierto punto, de la gravedad son menores y adolescentes, hasta el final en el que un niño cae de una escalera. La conclusión inductiva de Amado era que, a diferencia del tercermundista con su proyección utópica, existía una cierta cancelación de la idea de futuro en el cine de ese momento, no solo en el argentino, que tendría que ver con una interpretación alegórica nacional de la crisis, pero también con el sentimiento de catástrofe ante la instauración del discurso global televisivo sobre el terrorismo y la crisis finisecular. Aunque cabe aclarar que se está refiriendo a la ficción.[50]

El ensayo de Wolf (2004), incluido en el apartado "Sobre cine argentino" de *Pensar el cine 2*, finalizaba con una conclusión similar a la de Amado, aunque desde un esquema diferente en cuanto proponía una noción de temporalidad en la que reafirmaba algunas de sus posiciones sobre el cine de los 50, los 60, el de la dictadura, el de la transición y el (nuevo) NCA. El texto es bastante breve, pero provocó un debate y una serie de preguntas que se transcriben en la publicación. Para Wolf, hasta los 70, el cine argentino de estudios no se interrogaba sobre la noción de realismo, ni sobre las clases sociales que representaba, ni sobre el habla, ni sobre la puesta en escena, ni, habría que agregar, sobre los roles de género. Es decir, se trataría de un cine que no se proponía como una "lectura crítica sincrónica" con su momento de producción,[51] sino que abolía la

50. En su tesis, Amado (2009) retoma este ensayo, contraponiendo las figuras del cuerpo en Martel con series televisivas. Pero no incluye ninguna de las realizaciones que, desde el documental, el video activismo o el experimental mostraron otra forma de resistencia, como contrainformación, experimentación o como documentales.

51. Las consideraciones de Wolf dejan fuera a cineastas como Soffici, que con *Barrio gris* (1954), *Prisioneros de la tierra* (1939) o *Kilómetro 111* (1938) produjo una cinematografía considerada como "realismo social" e incluso "realismo social folclórico". Películas como *Rosaura a la diez* (1958) y *La cabalgata del circo* (1945) van más allá de las convenciones

temporalidad (como referente contextual y como historicidad) mediante la imitación de arquetipos y repetición de gestos paradigmáticos: “En ese *illo tempore* no hay realismo porque hay convención, no hay historicidad porque hay mito” (Wolf, 2004: 174). Mientras que el realismo se habría introducido a partir de los 60 con cineastas como Kohon, Martínez Suárez, Becher y Favio. Wolf incluso llegó a plantear un cierto binarismo al afirmar que el cine argentino continuaba, de algún modo, siguiendo estos dos parámetros. El cine de la dictadura respondió a un *tiempo congelado*, pero no como convención, sino apelando en algunos casos al *illo tempore* y a *remakes*, lo cual suponía impedir una narración del pasado cercano –incluso del lejano como lugar de épica y conflicto– y del presente, dos de las coordenadas centrales del cine a fines de los 60 y comienzos de los 70. Wolf concluye que, si a comienzos de los 70 algunas películas buscaban comprender el presente apelando al pasado, en el cine de la dictadura había una operación inversa: se elude el presente utilizando la coartada del pasado. Aunque ese tiempo congelado se vuelve, en algunos casos, también una alegoría del encierro (*Los miedos*, *La isla*, *Crecer de golpe*). Una cuestión que, como vimos en el segundo capítulo, ya había señalado Alicia Navia (1999) en cuanto a la inmovilidad del cuerpo colectivo e individual.

Frente a esta idea de tiempo congelado, o tiempo como nostalgia, se propuso otra: *tiempo como puro presente*, desde ahí se entendió el cine de los 90, donde se incluyó también una película como *Los rubios*. Así, para Wolf, películas como *Pizza, birra, faso; Tan de repente; Solo por hoy; Sábado; Hoy y mañana; Silvia Prieto; Bolivia; La libertad* y *La ciénaga* proscriben tanto la noción de pasado como la de futuro –se equiparaba a la cinematografía de los 60– tanto porque el relato contempla la misma duración que la historia, como porque toma al personaje en mitad de un recorrido o porque supone repetición de un presente. El pasado ya no sería una zona mítica, ni una que explica el presente, ni lo que Wolf consideraba una coartada del cine de los 80 o la posdictadura.[52] A partir de

---

de los géneros cinematográficos, incluso del realismo social. Aunque en otros momentos Soffici adhiriera a los formatos más convencionales e incluso dirigiera varios bodrios.

52. En el debate surgido, Wolf (2004: 181) mencionaba que Lanzmann recién cuarenta años después del nazismo hizo su película: “Creo que es un tema quizá de salud, en el

ahí, concluía que no era casualidad la no utilización del *flashback* o que no se plantee el modelo de film histórico. Pero este puro presente, en la interpretación de Wolf, se entendía además como una suerte de puro presente del pensamiento, donde habría continuidad entre capas de presente simultáneas y entre el plano de las acciones y el plano del pensamiento que Wolf encuentra en películas como *Picado fino* o *Todo juntos*. O incluso como puro presente de tiempo yuxtapuesto en *Un muro de silencio* y *Los rubios*, otra vez aludiendo a la no utilización del *flashback*. Esta interpretación reduce quizá demasiado el concepto de pasado y presente cinematográficos, así como el de memoria, que, de todos modos, Wolf no utiliza, pero que permitiría abordar de otro modo la cuestión de la temporalidad, sin reducirla como en este ensayo a dos tipos posibles: la del tiempo como representación del pasado (nostalgia o tiempo congelado) y tiempo como representación del puro presente (de yuxtaposición del pensamiento).

1.4. Videoarte, videoexperimental

Otras formas del audiovisual no abordadas específicamente en este trabajo, que también comenzaron a investigarse (asimismo en sus intersecciones con el feminismo a partir de obras como las de Narcisa Hirsch, aunque esta autora no se considerara feminista), han sido no solo las del cine experimental, sino, además, del videoarte y del video experimental, sus distintas conceptualizaciones y prácticas, aunque lo experimental no es un concepto evidente. Jorge La Ferla, uno de los especialistas, así como en audiovisual expandido, responsable de la publicación periódica *Video cuadernos*, consideraba una alternativa a los medios masivos estos

---

caso del llamado «nuevo cine argentino», que, al tener la dificultad para filmar ese pasado, filmó por lo menos «el medio»". Consideraba que las tres películas más interesantes de los 90 fueron *Garage Olimpo, Un muro de silencio y Los rubios*, separándolos del documental. Sin embargo, la falta de abordaje de este tema que luego se haría tópico en el ciclo de películas, en las compilaciones, también es evidente. El texto de Aprea está centrado en el genocidio nazi y en ningún momento se alude a la producción cinematográfica en Argentina.

formatos surgidos a fines de los 80. En algunos de los últimos ensayos compilados en *Pensar el cine 2*, se comparaban estas formas del video con películas como *La ciénaga*, *La libertad* y *Los rubios* (La Ferla, 2004). Sin embargo, la cuestión de los formatos y el soporte en analógico y digital, así como las narrativas, las nuevas prácticas de producción y circulación audiovisual, no siempre por la novedad tecnológica suponen una alternativa a los relatos audiovisuales instalados, puesto que es una transformación que también atraviesa al más tradicional formato fílmico. Esto teniendo en cuenta la predominancia ya no del analógico, sino del digital y no solo en lo que respecta a la producción y posproducción –con su posibilidad ilimitada de intervenir en un plano, a nivel de la imagen y el sonido, y, por lo tanto, transformar el concepto mismo de montaje y desmontaje–,[53] sino también considerando la circulación, distribución y exhibición. Además del cambio de paradigma e incluso de transformación en términos ontológicos, no solo en el sentido en que lo entendía Badiou y el concepto de corporalidad que supone, sino también respecto de las teorías cinematográficas como las de Bazin o Kracauer, que siguen basadas en una idea de redención de la realidad física apoyada en los procesos físico-químicos del film, la "exterioridad del objeto" y, en ese sentido, más afines a la física clásica. Mientras que, al pulverizar la imagen, el video (sobre todo el digital) construye otra geometría, asociada a configuraciones que se autogeneran por la mutación de la luminosidad y el color de cada píxel (unidad básica de la superficie), de cada uno de los puntos: "Este proceso hace que la imagen muestre la marca de su origen, lo discreto, la idea de partícula, el *quantum*" (Figliola y Yoel, 2004: 340).[54]

53. Godard consideraba ridículo seguir hablando en términos de "rodaje" cuando la base electromecánica y fotoquímica se ha ido limitando cada vez más por el digital (La Ferla, 2005). Aunque Carri y especialistas como Fernando Martín Peña, en cuanto a la producción y la conservación, seguían reivindicado la fidelidad del material fílmico.

54. Yoel y Figliola publican más adelante *Bordes y texturas. Sobre el número y la imagen* (2010), continuando con este proyecto de investigación, a partir de las jornadas "Cine, arte y matemática. Bordes y texturas" (Buenos Aires, 2005). La compilación incluye nuevamente textos de Badiou, Comolli, así como de Oubiña, La Ferla y Aprea (Yoel y Figliola, 2010).

Se produjo, entonces, una resignificación del concepto de representación no desde el problema de lo irrepresentable, la prohibición, la (im)posibilidad o el tabú –que en estas compilaciones se incluyen, de modos más o menos explícitos, dentro de la problemática de la "ética de la imagen" y que tienen en cuenta un objeto de representación– sino desde Badiou, entendiendo al número como agente que reemplaza y reinstala al cuerpo en relación con su imagen, lo que llama "el objeto real", supuesto referente de una representación. En este punto podría decirse que en la estructura de las compilaciones de Yoel el problema de la "ética de la imagen" quedaba enmarcado en el tópico del nazismo y el concepto de genocidio en el pasado, o en la epistemología del cuerpo filmado y la cuestión de la alteridad o de algunas cinematografías de por sí revulsivas como las de Farocki (sobre la que ha escrito recientemente Didi-Huberman) o Pasolini. Pero no pareciera introducirse en la ontología digital y su vínculo con la tecnociencia, los impactos a mediano y largo alcance que suponen en sociedades y subjetivaciones. No solo en la relación con el "sí mismo" y la alteridad (la mayorías de casos de registros facilitados por el digital que involucran o comprometen la sexualidad siguen siendo de mujeres, sujetos feminizados o menores) en cuanto a los modos de subjetivación, sino también en términos de las relaciones asimétricas de un mundo global donde la producción de materias primas como el coltán o el litio, que permiten el desarrollo de la alta tecnología, no suele llegar de este último modo a las sociedades menos desarrolladas, que suelen ser compradoras de basura o chatarra electrónica e informática, o que no tienen regulaciones sobre el tema.

En el ensayo de Yoel y Figliola se pretendía trazar una perspectiva no solo desde la ontología de Badiou, sino también desde los distintos paradigmas científicos que suponen estas transformaciones, así como su correlato con la historia del arte, desde la pintura hasta la imagen-electrónica. Esta última ya no era entendida como imagen, sino como proceso, una codificación eléctrica en la malla de un monitor, que supone otra transformación en la imagen digital, en cuanto se puede producir íntegramente dentro de la máquina, sin necesidad de un objeto externo. Así también, mientras la luz externa determina la impresión fílmica, en la imagen digital, la luz se genera en el monitor. Yoel y Figliola consideraban

entonces dos efectos: 1) En el cuerpo y la percepción de quien produce (el "artista"), desplazados hacia otro tipo de procesos morfogenéticos, resignificando las nociones tradicionales, en crisis, de "artista" y de "obra". 2) La prescindencia del cuerpo como "objeto real" de la representación. Un concepto de cuerpo que iría a contracorriente no solo de otras tendencias (desde el *body art* hasta el extremo de la intervención *postmortem* de Gunther von Hagens, pasando por la película *Berlín 10/90* sostenida desde el plano secuencia de sí como cuerpo y voz),[55] sino en momentos de cruce en la intervención que se considera como arte con la modificación genética de seres vivos[56] en la fusión de la electrónica, la computación y la biología, con sus respectivos *cyborgs*. Un mundo al que Flusser (1988) incitaba a introducirse a "los artistas". Lo cual suponía, a partir de películas como *2001: odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o *Matrix* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999) y los nuevos paradigmas científicos de la biotecnología, un retorno a la parábola pitagórica, en cuanto el número rige no solo al *quantum material*, sino a la vida. Sin embargo, en esta perspectiva no se retomaba el trabajo ya realizado sobre las ambivalencias del concepto de *cyborg* desde el feminismo con Donna Haraway.

Flusser (que desde los estudios visuales se ha considerado, en una lectura parcial, como un nuevo Benjamin) lo llamó de otra manera al señalar en "La apariencia digital" (2004) –un texto de comienzos de los 90– que se trataba de un salto que va de lo lineal, o conciencia lineal o literaria, a lo cero-dimensional o la "conciencia calculatoria", que no piensa en términos

55. La voz, no mencionada en este texto, no es un detalle menor, puesto que Kramer, al grabar desde las 15:15 hasta las 16:15, se sitúa en un baño (con azulejos blancos que evocan los espacios ruinosos de una topografía del horror), en el que su voz y los sonidos del televisor adquieren resonancias diferentes a lo que habría sido una grabación en posproducción.

56. Al respecto, puede verse *De la pantalla al arte transgénico* (La Ferla, 2000) y *Video argentino: ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick/Arte-proteico/Marcello Mercado/Iván Marino* (La Ferla y Cantú, 2007) entre otros. Si bien estos trabajos de videoarte se salen, según La Ferla, del espectáculo de los medios masivos, su pretensión de autonomía y en algunos casos hasta de vanguardismo no siempre se produce de modo independiente, si bien no habían tenido mayor inserción en la financiación estatal, dependen en cuanto a la producción y los espacios de exhibición de fundaciones de grandes empresas como Telefónica.

de progreso e ilustración, sino de modo "futurológico". Flusser, entonces, señalaba que existen tecnócratas, operadores mediáticos o constructores de opinión que proyectan publicidades, películas y programas políticos estructuralmente, sin que la manipulación sea evidente. La omnisciencia de la razón formal y calculadora no sería omnipotente y el pesimismo cultural y la sensación de absurdo de la vida se derivan de este giro en las pretensiones de tal racionalidad: "Quizá el pensamiento calculatorio no tenga nada que ver con el conocimiento del mundo, sino que se trate de una proyección hacia fuera del código numérico con una posterior recuperación de lo proyectado" (Flusser, 2004: 357). Lo cual no supone solamente una nueva ontología en la que se transforman los conceptos de apariencia y realidad, ciencia y arte, sino también una "nueva antropología" que atraviesa las dimensiones de la neurociencia que afectan al psicoanálisis. No bastaría entonces solo con entender al "sí mismo" como punto nodal de virtualidades que se entrecruzan entre ellas –con lo cual, aunque Flusser no lo mencione, estaríamos ante una transformación del concepto de memoria–[57] o "una computación que se lleva a cabo saltando de sinapsis en sinapsis", sino que incluso, según Flusser, también deberíamos actuar en consecuencia, en la medida que los "mundos alternativos" computacionales son una puesta en práctica de esta comprensión (362). Aunque en este ensayo Flusser no terminaba de explicar cómo se producirían estos mundos alternativos desde el arte de la "apariencia digital" para atravesar a aquellos ya construidos como realidad desde la tecnocracia y la tecnociencia. Si para Flusser la palabra *Schein* (apariencia) tiene la misma raíz que *schön* (bello), esto no sería solo un juego etimológico, porque se trata de una suerte de *matrix* no solo alternativa y utópica, sino también bella,

57. Toda técnica, incluida la escritura, es una objetivación de la memoria, desde el tópico platónico del *pharmakon* y la rememoración en el *Fedro*. Pero existiría una anterioridad imposible de asignar de la inscripción que, de una u otra forma, acompañó desde siempre a la oralidad, en la perspectiva derrideana. Por otro lado, Huyssen planteó el problema de las "memorias imaginadas". No se trataría de una suerte de bovarismo o quijotismo, sino de las memorias comercializadas, consumibles en todas las variables del mercado, que por estas mismas características se vuelven fácilmente olvidables. Una memoria constituida de este modo perdería efectividad, lo que no solo incumbe al cine, puesto que ya Platón sospechaba de la escritura como fármaco de la memoria.

la cual, al mismo tiempo que nunca quedaría a merced del desierto o el afuera como en la película homónima, donde el cuerpo es finitud y carne, tampoco se sometería a la programación del pensamiento calculatorio.

Es decir que en esta epistemología y estética del video, la imagen digital, donde se transforman los conceptos de memoria, cuerpo (e indirectamente el de género en otro contexto con el concepto de *cyborg*) que comenzaban a enunciarse en estos ensayos,[58] se trata de una serie de problemas que no deberían agotarse en una visión cumulativo-progresiva, de retorno triunfal, sino que plantean desafíos que, probablemente, como ya señalaba Susan Buck-Morss (2005), refiriéndose al campo de los estudios visuales, apelan a una perspectiva crítica.

No es evidente, por otro lado, hasta qué punto se relacionan con otras prácticas como el videoactivismo, también surgido a fines de los 80 y que, antes que desde perspectivas estético-filosóficas, ontológicas, epistemológicas o de análisis fílmico, se trabajaron desde la sociología de la cultura con autores como Raymond Williams y en continuidad con los proyectos de los 60 y 70, cuando los formatos seguían siendo fílmicos –con las posibilidades que permitían nuevas cámaras más livianas y sonido directo– y no solo como documento de "contrainformación", sino también a partir de recursos estéticos definidos como vaguardistas. Los videoinformes y videodocumentales, incluso con su diseminación en la web, han sido y siguen siendo, en muchos casos, instrumentos que se

58. El "cuerpo digital" no entraba en debates biopolíticos ni de género, se mantiene en dimensiones platónicas (apariencia, imagen), deleuzo-bergsonianas (virtual/actual) y desde el supuesto de que hoy "nos faltan nombres para el cuerpo" (Badiou, 2004: 39). Sin embargo, esta cuestión tiene una tradición en versiones como las de Haraway (1991) con la dimensión de las biotecnologías y los *cyborgs*. Por otro lado, es necesario resituar desde donde se producen estas epistemes sobre género, a partir de las cuales no solo se producen teorías, sino prácticas de intervención hormonal, como las de Preciado. Aunque las condiciones de las terapias hormonales o la deconstrucción de la categoría de género no pueden pensarse desde los mismos supuestos en sociedades capitalistas desarrolladas que en las periferias, donde los procesos de masculinización y feminización, así como el impacto de la tecnociencia, se producen desde otras condiciones de experimentación y precariedad. También existen, además de los estudios trans con Mauro Cabral y Blas Radi, otras prácticas de resistencia, como la que produjo Gero Caro en Mendoza a partir de la ley de identidad de género implementada en Argentina, que le permitió obtener una partida de nacimiento sin indicación binaria de sexo.

utilizan no solo en el marco de movimientos sociales, una práctica que estuvo presente sobre todo en la revuelta de 2001 en áreas urbanas y en colectivos actualmente conectados a través de las redes sociales, sino en el marco de las prácticas de organismos de derechos humanos y de organizaciones que desarrollan metodologías de historia oral, desde las políticas de la memoria que se pusieron en práctica, hasta el retorno del negacionismo. Mientras que en estos debates acerca de cine y filosofía, cuerpo, temporalidad y nuevas tecnologías, como se ha mostrado, excepto por las aproximaciones de Parodi y Amado, no estuvieron prácticamente presentes los aportes de los feminismos y la teoría de género, donde el concepto de *cyborg* tiene una dimensión al mismo tiempo crítica y emancipatoria, monstruosa y (des)generada.

1.5. Utopías y distopías, otros comienzos

La tecnociencia es performativa y produciría no solo realidades, sino narrativas utópicas o distópicas, de modo binario o de modo crítico. El cine, como producto de ella, es uno de los dispositivos de narración de esos relatos que provocan, a su vez, no solo reflexiones filosóficas, conceptos, afectos, perceptos, sino ficciones teóricas. Los ensayos presentados anteriormente, sobre todo aquellos incluidos en el marco del problema de la "ética de la imagen" y dentro de una epistemología de la imagen fílmica y las nuevas tecnologías, tienen algunas similitudes con otras publicaciones en cuanto a los marcos discursivos (filosofía contemporánea, teoría y crítica cinematográficas como las de Bazin y Daney) y los problemas de la representación y el corpus fílmico –*Shoah*, *La vida es bella*, *La lista de Schindler*, *Historia(s) del cine*, entre las que se incluyeron intermitentemente algunas películas argentinas– desde posicionamientos diferentes. Se trata de otras compilaciones en las que se produjo un diálogo entre cine y filosofía,[59] donde es todavía más heterogéneo el

59. *La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre cine* (Diego Parente editor, 2005) o *Cine y pensamiento. Las charlas de Mar del Plata* (Burton-Carvajal *et al.*, 2007), publicadas en el marco del festival marplatense.

modo en que se organizaron los textos, en cuanto no tienen un correlato de corpus cinematográfico, ni parten desde conceptos como memoria, cuerpo, temporalidad, que ordenen los ensayos o desde la filosofía deleuziana reinterpretada por Badiou, como sucede en las compilaciones *Pensar el cine 1* y *2*.

Por ejemplo, en el artículo "Entre Godard y Heidegger: Distintos rostros de la distopía técnica" (Parente, 2005) se abordaban las dimensiones de un género,[60] pero entendido de modo crítico adorniano, en cuanto las sociedades de masas producirían una homologación completa de prácticas y pensamientos a través de una tecnología política. Así, desde *Alphaville* (Godard, 1956), se retrató la distopía atravesándola, como en las respuestas de Caution a la máquina Alpha ("Alpha: ¿Sabe usted qué transforma la noche en luz? Caution: La poesía").

Esta perspectiva se diferenciaba no solo de la ontología de la imagen digital de Badiou, a través del concepto de distopía, sino que también produce búsquedas póstumas en los márgenes de la filosofía del polémico Heidegger. Pero todos los ensayos de la compilación de Parente que incluye este artículo, están centrados en el cine europeo o norteamericano. De igual modo sucede en la compilación *Cine y pensamiento* (2007), publicada a partir de una serie de conferencias en el marco del festival marplatense, editadas por el crítico y programador Roger Alan Koza, excepto por el texto de Burton-Carvajal (2007). Este ensayo, ilustrado con reproducciones en blanco y negro de una significativa colección de fotografías de imágenes y retratos (algunos tomados por la

60. Parente construyó un corpus desde el concepto de distopía técnica, refiriéndose a Adorno, Horkheimer y a Heidegger en un encuentro imposible en los márgenes de la filosofía del alejarse y desalejarse. A pesar de todas las diferencias y de las críticas explícitas de Adorno a Heidegger, Parente sigue a Eco al encontrar un aire de familia e incluirlos en la serie de "apocalípticos". Lo que caracteriza a la distopía con su carga hiperbólica es una mirada a la vez apocalíptica y moralizante, la historia de la técnica no puede ser sino una teratología, concepto que en el autor tiene una carga negativa (Parente, 2005). A pesar de sus compromisos políticos, Heidegger sigue siendo para algunos uno de los referentes a la hora de pensar este debate entonces incipiente acerca de la ontología digital, que, según el crítico Roger Koza, se ha instalado sin discusiones de fondo en festivales y encuentros a nivel global, excepto por la *Mostra de Tiradentes en Brasil*. Así lo manifestó recientemente al referirse a la época de la imagen del mundo en el II Encuentro de Cine & Filosofía (Santa Fe, 2018).

autora) de directores como Rocha, Santiago Álvarez, Birri, y otras del archivo del Tricontinental Film Center y de la Cinemateca Cubana, uno de los archivos más importantes del cine de las vanguardias, proponía una reflexión acerca de la posibilidad del cine latinoamericano en el marco del *boom* tecnoeconómico de la globalización de las tecnologías digitales. La promesa utópica de los nuevos movimientos cinematográficos de mediados del siglo pasado era el cine en todas las manos y una ambiciosa posibilidad de "autonomía representacional universal". Actualmente el espacio de la web, con la posibilidad supuestamente ilimitada de producir y reproducir imágenes, vuelve imposible abarcar esa producción. Cuestión señalada también por Comolli: hoy cualquiera puede situarse en el lugar antaño reservado al autor, pero cada vez existirían menos espectadores, según el crítico. Esto en sí mismo, si tenemos en cuenta las críticas a la categoría de espectador y la hegemonía perceptiva que produjo cierto cine narrativo o la otrificación etnocéntrica del documental, no debería considerarse un lamento nostálgico, una cuestión que, si bien está presente siempre en el feminismo, la teoría-práctica *queer*, las disidencias sexuales, o en otras narrativas, ni Comolli ni otros autores tenían en cuenta.

En esta perspectiva prevalecía la idea de que el productor-consumidor estaría sometido a una lógica de producción global alienante. En este sentido, Burton-Carvajal, sin mencionar feminismos ni teoría del género o a las nuevas formas del audiovisual expandido que circulan en la web, también se posicionaba con respecto a las nuevas tecnologías. Retomaba así a otro teórico francés distópico, Guy Debord, para una crítica del espectáculo cuya finalidad sería hacer que la historia se olvide dentro de la cultura, o donde los medios garantizan "una eternidad de insignificancia", que, al mismo tiempo que aísla y fragmenta, homogeiniza diferencias en la tecnoglobalización. Frente a esto, Burton-Carvajal (2007: 73) decía que las sociedades menos inscriptas en el paradigma hipercapitalista-globalizante deben proteger personajes, costumbres, estilos, expresiones particulares: "todo el conocimiento profundo de las formas de ser locales". De todos modos, y teniendo en cuenta las tensiones entre formas globales y locales de producción, habría que recordar que Debord (1994: 12) no estaba haciendo una crítica hacia el cine o hacia los medios masivos

exclusivamente, sino que el espectáculo no era más que la economía desarrollándose por sí misma: "el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productos".[61]

Quizá una perspectiva crítica, aunque no necesariamente la de Debord, no solo debería pensarse en el marco de la producción cinematográfica o audiovisual, sobre todo en su etapa de producción *high tech*, en sociedades como las latinoamericanas en donde todavía no existen condiciones de desarrollo técnico y tecnológico básico o donde existen distintas instancias y experiencias asimétricas de producción tecnocientífica, sino también en lo que concierne a este trabajo y en lo que respecta a los marcos de producción del conocimiento científico, las epistemologías y estéticas del cine y la (audio)visualidad, la autonomización de los estudios de cine en el marco de la globalización tecnocientífica. Puesto que en un nivel epistemológico también se produjo una cierta separación o abstracción de las categorías utilizadas a la hora de abordar cinematografías o producciones audiovisuales que se consideran periféricas o que no se producen en los mismos espacios en los que se producen las teorías que pretenden explicarlas y clasificarlas. Un ejemplo de este modo de producción atañe a la cuestión de la memoria, con el correlativo *boom* desde

61. Debord también realizó el documental homónimo en 1973, a partir de *La sociedad del espectáculo* (1967), donde se detiene especialmente en equipararar cuerpos femeninos desnudos con la forma de la mercancía y sus "pasiones", haciendo un juego obvio no solo de representación y montaje, sino también de conceptos (mercancía-mujer-imagen). A diferencia de Godard o Marker, se distanciaría junto al situacionismo del tercermundismo, el maoísmo y el comunismo soviético. El número de octubre de 1967 de *Internationale Situationniste* publicó una polémica contra el ala maoísta francesa, que incluía a miembros como Godard y Badiou. En Debord (1994: 13) el de la representación no es el problema de la imposibilidad que toma un objeto (el del siglo XX) en la medida que comprende esta misma dimensión alienante del espectador en cuanto sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa, o donde todo es representación y, por lo tanto, alienación, cosificación, así no hay lugar para el espectador, porque el espectáculo está en todas: "El espectáculo es el heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del *ver*, de la misma forma que se funda sobre el despliegue incesante de la racionalidad técnica precisa que parte de este pensamiento. No realiza la filosofía, filosofiza la realidad. Es vida concreta de todo lo que se ha degradado en universo *especulativo*". Para una comparación entre Debord y Adorno acerca de la crítica del arte, puede verse "*Sic Transit Gloria Artis:* «The End of Art» for Theodor Adorno and Guy Debord" (Jappe, 1999).

mediados de los 80 y que, desde los *memory studies* y el tropo del Holocausto, produjo conceptos como el de posmemoria, con su consecuente aplicación, vista en el capítulo anterior. Un concepto que, según cómo se resignifique o reescriba, si se aplica como clasificación de acuerdo con su definición, podría producir una cierta homologación perceptiva e interpretativa y no permitiría ver la singularidad y diferencia no solo de obras y producciones artísticas y culturales, su inmanencia y materialidad en tensión con la sociedad, sino de subjetividades y subjetivaciones. Aunque el cine, ya devenido fósil, lleve en sí mismo una contradicción y no sea asimilable a la categoría de obra de arte y el documental a veces esté en tensión no solo con la industria cultural, sino con el discurso científico, por su relación, en principio dada, según Nichols, con la "realidad" y la conciencia, así como por la posibilidad de atravesar este supuesto desde otras formas experimentales y poéticas. En todo caso, las diseminaciones de la posmemoria suponen algunas cuestiones de ineludible interés en los márgenes de su centro de producción. No solo en relación con la performatividad de las imágenes (que vincula este concepto a otros *pos* como el del posporno, aunque Hirsch se mantiene mayormente en una perspectiva binaria del género y no performativa) y la autopercepción respecto a un modo de posicionarse ante una interpelación que, en última instancia, son una prerrogativa de quienes se nombra a partir de este concepto, sino también en relación con el interés de pensar la performatividad de las teorías en cuanto estas producen efectos de verdad y representación, como habría sucedido con la universalización del tropo del Holocausto.

Como se ha visto, no es fácil abordar un corpus documental como el que se ha incluido bajo esta categoría de posmemoria. No solo desde quien se posiciona como subjetividad –cuerpo y voz filmantes o grabantes que reafirman un lugar de enunciación desde la corporalidad–, sino también desde quien testimonia desde el otro lado de la cámara. Un segundo grado de alteridad de quien hace un ejercicio de memoria, una investigación, o que afronta la (im)posibilidad de documentar desde diferentes recursos visuales, pero que, evidentemente, al utilizar el dispositivo cinematográfico o audiovisual se expone a distintos modos de interpretación y apropiación, en la medida que la categoría de espectador

se ha fragmentado, como la de autor ha mostrado otras dimensiones de género, el testimonio ha sido puesto bajo sospecha desde la crítica cinematográfica y la literatura, pero sigue siendo determinante en las prácticas jurídicas y las imágenes ya no solo circulan en los espacios desde donde se producen, sino que más que nunca se reproducen y autoreproducen a nivel global.

Quizá esta dificultad no debería recaer en la utilización de conceptos que desde una abstracción no hagan justicia al material –no solo en un sentido ético, sino transestético, en cuanto este tiene que ver con un *sensorium*, lo concreto– que se vuelvan sordas a lo que las imágenes y las palabras dicen, en el borde de lo inmostrable y lo indecible, de un tabú, porque estas últimas tampoco se inscriben solo en la escritura o la desescritura del espacio literario en la inversión que supone acercamiento de lo más lejano: la alteridad de un sí mismo sujeto de conocimiento y que toma la forma de la escritura del desastre. Tampoco se trataría de la escritura testimonial en la era del testigo, o de la poesía-testimonio con la que Paul Celan respondió a Adorno, sino que estas imágenes no solo entran en la lógica del archivo en el marco de las políticas de memoria y memorias de la política en el territorio del Estado-nación,[62] que algunos de estos mismos documentales cuestionan, también están a la mano en un mundo conectado. Se han vuelto clasificables, desde un decir que, a veces, habla *por*,[63] o que busca y extrae en los márgenes de la producción

62. Momento del paso del testimonio al archivo, el surgimiento de la historiografía, desde la prerrogativa de Nora: "¡Archivad, archivad, siempre quedará algo!" (citado por Ricoeur, 2004: 222) y que Derrida retomó desde la tópica del afuera, aunque como señalara Hirsch (2015), desde una noción patriarcal y freudiana del archivo. En Argentina, si bien existió una política de archivo desde comienzos de siglo con el positivismo, el archivo del testimonio y la historia oral habría comenzado en la posdictadura. Con respecto a los archivos visuales y audiovisuales, el trabajo ha sido aún más postergado, una falta que caracteriza a toda América Latina en la medida que centros, cinematecas, espacios de arte, fundaciones, festivales, museos, escuelas y universidades dedicadas al cine, al arte contemporáneo y a los estudios visuales no habrían logrado resolver este desafío del archivo audiovisual (La Ferla, 2010).

63. Se trata de otra dimensión del concepto de representación, no aquella de lo irrepresentable, sino en el núcleo de la crítica de autores como Deleuze y Foucault. Es decir, el análisis de la *episteme* moderna basada en la representación, hasta los dispositivos del poder, donde se problematiza la cuestión de "hablar por otro", "representar a otro", ya

un contenido de "realidad" o un contenido emancipatorio en las imágenes, desde la homogeneización de teorías que pretenden interpretarlas, clasificarlas o donde proyectar las faltas.

Un riesgo que atraviesa esta misma investigación, en la medida que el extractivismo académico y el racismo de la inteligencia se han ido instalando en la geopolítica de las sociedades del conocimiento y de la educación llamada superior, que muchas veces producen exclusión de los objetos (sujetos) de estudio, en un marco global que reproduce clasificaciones desde los centros de producción de saber/poder, o endeudamiento. Efectos que no se producen por la desarticulación y la represión que interrumpieron los movimientos cinematográficos de las vanguardias, sino en una lógica que los dispositivos de la tecnociencia global vuelven cada vez más abstractos. A pesar del lenguaje supuestamente afectivo y personal, del *self* y el cariz autobiográfico con que muchas veces se producen las escrituras académicas, a veces, emulando la literatura testimonial. Como bien lo vio Butler (2010), la afectividad en ciertos momentos o ante ciertos acontecimientos se construye desde un marco que excluye, o como dijo Deleuze (2007: 139) en una de sus pocas intervenciones polémicas, refiréndose a quienes "viven de cadáveres" y de "las víctimas de la historia": "Fue necesario que las víctimas pensaran y vivieran de otro modo para darle materia a los que lloran en su nombre". Como si la alteridad irreductible del sufrimiento, aquella que, incluso, atraviesa la obra más autónoma como verdad concreta y no como concepto, aquella que se puede producir opresivamente incluso desde los poderes que provocan pasiones tristes, impotencia o performatividad opresora, se pudiera coagular una vez más. Pero ahora, desde clasificaciones que no permiten ver en todo lo que miran, la diferencia de las memorias, la singularidad de las producciones y obras que se vuelven objetos de estudios, ya no de expedicionarios, sino de navegantes virtuales. En este punto, la epistemología de la alteridad de Comolli, o de Rancière, en lo que entiende como "la ley del otro", o el disenso estético donde no habría un régimen único

---

en el contexto de la praxis política (Deleuze, 2005). Cuestión que fue respondida desde los estudios subalternos como rechazo del sistema sígnico, que cierra el paso a una teoría de la ideología.

de interpretación, es una dimensión que no afecta solamente al documental desde su relación con la alteridad. Se trata del momento mismo en que decisiones acerca del lugar del autor/a/e/x/*,[64] el cuerpo filmado hablante (con todo los matices de la fragmentación de la *voz de Dios* y la supuesta transparencia del testimonio) y el espectador/a/e/x/*, determinan no solo la forma y el contenido, y no solo a los modos de ver, sino a los modos como se producen las categorías de clasificación, de análisis fílmico en los procesos de constitución del campo, cada vez más global, en correlación a la globalización de los *memory studies*, de los estudios sobre cine[65] o del "modelo del Holocausto". Este último, paradójicamente, desde la afirmación en algunos casos de la posmodernidad y del fin de los metarrelatos, producirían performativamente aquellos mismos metarrelatos que no alcanzan a ver ni a escuchar diferencias.

Quizá sería necesario reinventar las nociones y conceptos desde los cuales se ha pretendido entender y clasificar las cinematografías "periféricas" –categoría relativa, no solo a la teoría de la dependencia, sino al lugar desde donde se produce el conocimiento sobre estas–, o las

64. En las primeras teorías fílmicas feministas, así como en manifiestos del cine político y en general, el espectador es supuesto como masculino cis. Hoy se intenta pensar más allá del binarismo masculino/femenino, que se construye, en parte, desde tecnologías del género como el cine. Por eso, podría incluirse una "x", en otros casos un asterisco (como en el poema homónimo de Mauro Cabral) o una "e", que permite una oralidad convencional, aunque todavía habría que pensar la diferencia entre estas construcciones de lenguaje inclusivo o neutro, con las imágenes que tenderían a ser constitutivamente más ambiguas que las palabras en cuanto al género. En este libro, cuando se mantiene el masculino aunque excluyente e invisibilizador, sería en algunos casos no solo por evitar el binarismo, sino teniendo en cuenta el modo como es utilizado en las fuentes.

65. Si la extrema negación de la alteridad adquirió en el siglo XX estatuto legal y el nombre de genocidio, no fue porque anteriormente no hayan existido estas prácticas, sino porque la colonización y el exterminio se producían en una sociedad que se erigía como representante de la humanidad, por lo tanto, esta alteridad fue reconocida como humana. Esta cuestión atraviesa la historia de la filosofía en América Latina con las tesis de autores como Enrique Dussel, donde la aniquilación y el encubrimiento del otro se remontan a una nueva tesis sobre el comienzo de la Modernidad en 1492, la construcción de la subjetividad moderna desde el *ego cogito-ego conqueror* hasta el *soi-même* fenomenológico y a quien teóricos del cine, como David Martin-Jones (2013), han incluido en sus trabajos. En cuanto a Deleuze, ya existen estudios específicos nombrados como *Deleuze studies*, donde se aplican sus conceptos en términos de World Cinemas o Global Cinemas.

"cinematografías nacionales" (un término que ya no se utiliza en muchos espacios académicos en la medida que la coproducción global borra fronteras), ya sea a partir del concepto de posmemoria que atañe a las subjetividades y subjetivaciones que expresa (consideradas en este sentido también como autoficciones o autorretratos) o desde otras formas de clasificación como las deleuzianas, que se producen ahora inmersas en un mundo global. Reinventar así también los perceptos y afectos.

En lo que respecta específicamente a la cuestión de la memoria en el cine, en estas compilaciones y conferencias de la primera década del siglo XXI, estuvo presente transversalmente, aunque no de modo sistemático o programático, ni tampoco en correlación a un tópico mediático. Se distinguen dos posicionamientos: primero como memoria social, en lo que concierne a las imágenes espectacularizadas del comienzo de siglo que provocaron la globalización del modelo del "terrorismo espectacular" con una crítica a la hiperrealidad; segundo, como memoria que toma como contenido al nazismo, la *Shoah* (acontecimiento) y *Shoah* (film que nombra el acontecimiento), el genocidio –excepto por los textos de Farocki[66] y uno del escritor Alain Pauls dedicado a *Caché* (Michael Hanecke, 2005)– y que, en el ensayo de Aprea sobre la memoria visual del genocidio, se apoya en algunos conceptos de memoria que analiza Ricoeur, mientras que en el de Rancière se postulaba el concepto de historia como *mythos* y como historia romántica, hasta alcanzar al final del ensayo una dimensión benjaminiana.

El ensayo de Alain Pauls (2007) –coguionista de *Los rubios*– publicado en *Cine y Pensamiento*, destacaba no solo el dispositivo de la imagen de video con la que comienza y continúa *Caché* y que desubica la mirada o produce un *trompe l'oeil*, sino la llaga que el personaje de Georges, animador cultural y manipulador de imágenes, esconde y que se anuda a una historia familiar. Aunque aquí también podría decirse "memoria social" de Francia. Es decir, ya no la memoria de la *Shoah*, sino el proceso político traumático de la guerra de Argelia, la violencia colonial y el lugar de inmigrantes árabes en la sociedad francesa de los años 60.

66. El texto de Farocki (2004) es una reflexión sobre sus trabajos en video de doble proyección como *Ojo-máquina* (2001).

Lo que mostraba *Caché*, según Pauls, a través de estas imágenes adentro de imágenes, es que el sentido es siniestro y por ello el espectador estaría obligado en su goce a distanciarse y no pronunciarse. Podría agregarse que lo más importante es que, antes que a una lógica objetivada en la cultura de la memoria, en la que vive el personaje principal, *Caché*, como una ficción sobre la culpa o el pasado, es un relato obsesionado por la interpretación –en una lógica edípica–, pero en la que la cuestión de la culpa termina derivando hacia la de la responsabilidad. A partir de esas imágenes en video, cuerpo extraño de las que no se sabe quién está detrás de la cámara, que no juzgan, sino que hacen memoria, Pauls arriesgaba un nombre, el "fantástico moral", así como dos interpretaciones para ese ojo que mira desde una cámara y que, a su vez, Georges mira sin ver. La voluntad omnisciente del propio Haneke, cuestionado por maltrato animal en otros contextos, una hipérbole del autor manipulando personajes o el ojo del "otro del film", no el "otro" –otrificado en la cultura francesa– de la ficción, Majid. El Otro, que como lo Real retorna, llega desde afuera y pone en crisis la ficción. Un lugar ciego que Pauls identificaba con el espectador. De todos modos, no solo por el dispositivo fílmico esta película es importante, sino que pone de relieve una memoria que algunas veces quedó fuera del modelo del Holocausto, cuestión que ya había señalado LaCapra (2009) y que atañe no solo a la historiografía latinoamericana en el marco del tercermundismo, sino a los modelos de represión aplicados en el Cono Sur.

Por otro lado, en estas compilaciones prácticamente ningún artículo –excepto el de Wolf, que de todos modos no está exclusivamente dedicado a esto– hacía alusiones explícitas al tópico de la memoria sobre la última dictadura militar y el problema de su representación en el cine. Cuestión que adquirió luego preeminencia desde distintas formas de abordaje tanto dentro de los estudios de cine,[67] así como por el incre-

67. Por ejemplo, "Construir la memoria I. El audiovisual en la construcción de la memoria en la Argentina de la posdictadura" (2011) y "Construir la memoria II. Ética, Estética y Política en el Audiovisual de la posdictadura" (2012), organizados en el Centro Cultural Haroldo Conti, entre otras actividades además de las numerosas publicaciones producidas por equipos de investigadores especialistas en genocidio como Daniel Feierstein y Emilio Crenzel.

mento de la producción de películas y audiovisuales, no solo desde las prácticas documentales de la "memoria crítica" de las nuevas generaciones, que de todos modos fue menor en cuanto a la cantidad a la esperada por directores como Prividera, sino también desde la ficción o las formas que mezclan ambos.

El pensamiento de Deleuze que atraviesa los ensayos de *Pensar el cine 1* y *2* supone repensar esta taxonomía abierta en la que la memoria es el elemento articulador de la categoría de imagen-tiempo, cuando la función de la imagen –después de acontecimientos traumáticos, Guernica, Auschwitz, la guerra de Argelia, la guerra de Vietnam– produce una performatividad de la percepción de un mundo derrumbado y fragmentado, que ya no es la del automatismo que con sus vibraciones en el cortex cerebral producía pensamiento y conciencia con la imagen-movimiento. También habría que preguntarse hasta qué punto la perspectiva de Deleuze sobre el cine tercermundista, como proyección utópica, como cine de memoria, tiene sentido hoy cuando el tercermundismo no suele ser el ideario de praxis política desde el cual se produce la cinematografía, tanto en la Argentina como en otros países de América Latina, incluso cuando la categoría de "Tercer Mundo" ya ha sido desbordada con la posibilidad de un "cuarto", o se ha vuelto objeto de museo. Sin embargo, habría que notar que la cuestión de un cine de memoria, así como los debates en torno al cine político, volvió a estar presente no solo desde diversas prácticas teóricas, estéticas y epistemológicas del cine, sino en un punto en que los estudios sobre cine comenzaron a intersecarse con los de memoria. Mientras que la otra cuestión pendiente en las tesis deleuzianas es la de regionalizar la memoria en el cine tercemundista, en una proyección de lo que en el europeo falta y que se diferenciaba también de la temporalidad escindida en Rancière. La posición ontologizante de Badiou, en los textos que abrieron las disertaciones de los seminarios de Cine y Filosofía, invisibilizaría esta tesis de Deleuze, así como todas las tensiones que a través de Antonin Artaud estaban presenten en las modulaciones del cuerpo y la carne en la obra deleuziana.

Fue Rancière, junto con Didi-Huberman, uno de los más apelados en este marco, como en la compilación *Cine y dictadura* (Paulinelli, 2006), donde se interpretaba como acontecimiento único de memoria la última

dictadura, la gran distopía que, sin embargo, no ha sido narrada en el cine argentino a partir de este género que suele bordear también la ciencia ficción, excepto por algunas películas como *La sonámbula*, y, en otro contexto dictatorial, *Invasión*. Además de incluir producciones de las que se había escrito muy poco hasta ese momento, como *Garage Olimpo*, el trabajo se diferenciaba de la historiografía y de otras epistemologías y estéticas del cine, en la medida que pretendía establecer conexiones entre la representación cinematográfica y el campo de estudios de la memoria. Una tendencia que caracterizó a los trabajos posteriores, cuando ciertas películas se tomaron como referencias o documentos en un campo que tuvo un crecimiento exponenical con una versión en el Cono Sur a partir del cuerpo teórico que desarrolló Elizabeth Jelin desde el Panel Regional de América Latina del Social Science Research Council.

En este contexto se entendía el cine como narración que especifica un contenido –no solo como una lógica de la percepción, como podría entenderse desde la filosofía de Deleuze o desde el cine de Martel– en cuanto en estos estudios se consideraba a la memoria una construcción subjetiva producida en un momento determinado o como una mirada desde el presente. En esta compilación se entiende al cine como discurso social desde donde mostrar lo que socialmente, a veces, no se puede ver, escuchar o verbalizar en los debates públicos. Aquí, aunque no se especifique demasiado ni se diferencie entre documental, ficción u otras formas audiovisuales, como en algunos de los primeros trabajos historiográficos vistos en el primer capítulo (Kriger, 1994), el cine muestra algo acerca de lo que no existiría un discurso o representaciones en circulación en la esfera pública. Aunque el momento en que se publica este texto, 2006, se diferencie explícitamente desde el marco jurídico y las políticas de la memoria de aquel otro de mediados de los 90.

Desde Rancière, surgieron las preguntas sobre la posibilidad y la necesidad de mostrar, aunque, con respecto a la historiografía, estos problemas en torno a lo irrepresentable encontraron en la compilación de Paulinelli otro comienzo y, así, otro *corpus* de películas. Así como desde Daney, el cine ya no se situaba desde la reconstrucción del "pasado reciente", sino que en tanto que una imagen está viva, impacta, interpela o produce goce, funciona en ella, o a su alrededor, lo que Daney (2004:

41) identificaba como dominio de su enunciación primitiva: "En el cine la enunciación es, quizá, oculta en alguna parte, una pequeña reflexión del *motto* lacaniano: «¿Quieres ver? Pues bien; ¡mira esto!»".

Desde esta perspectiva, se produjo la construcción y selección del corpus, en la medida que la posibilidad de un comienzo estaría dada antes que por *La historia oficial*, donde la sociedad quedaría exculpada como víctima de dos demonios, por *Un muro de silencio*, donde desde la forma del relato existía un cuestionamiento al imperativo de recordar impuesto, donde existía la tentativa por exponer que el olvido en el ámbito de lo privado es un derecho y un intento por describir un entramado de complejidades inherentes (Molas y Molas y Barsotti, 2006). Lo cual no significaría plegarse a las leyes de olvido impuestas desde las llamadas Leyes de Amnistía cuando la película se filmó. En este sentido, y como lo vio Primo Levi, se afirmaba que el olvido es una prerrogativa de la víctima. Como en la tesis de Amado, se destacaba el vínculo intergeneracional y la cuestión de la transmisión en el vínculo madre-hija, que en el final de la película anunciaba la aparición de la organización HIJOS y que daría lugar a la introducción del concepto de posmemoria.

De otro modo era abordada *Garage Olimpo*, desde la pregunta acerca de si el lugar de víctima (y testigo, no como *terstis*, sino como *superstes*) le otorgaba a Marcos Bechis derecho para representar lo irrepresentable. Antes que un análisis del dispositivo fílmico de esta película, una de las primeras en situarse en un centro clandestino de detención y tortura,[68] que está bordeando lo irrepresentable y que transgrede un límite en cuanto pretende reconstruir las escenas de tortura, aunque no en un plano directo, sino a través de la simulación de cámaras de vigilancia, el análisis se centraba en cómo es construido el personaje de Félix. La conclusión era que la película desenredaba el nudo del horror rigiéndose

68. Otras películas ubicadas en ese espacio ominoso, además de *La noche de los lápices*, fue *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006), que narra con códigos de género de acción las detenciones en el centro "Mansión Seré". Basada en *Pase libre*, la novela testimonial de Claudio Tamburrini, estudiante de filosofía detenido allí, a diferencia de *Garage Olimpo*, provocó una gran convocatoria. Otra película fue *Gaby, la montonera* (César D'Angiolillo, 2008), que mezcla el formato documental y el de ficción, rodada en algunos de los espacios de la ESMA.

por aquello que Hannah Arendt calificó como banalidad del mal, pretendiendo entender este concepto como condición de posibilidad de la tortura, lo cual es probablemente pedir demasiado para aquello que, como señalaba Adorno a mediados de los 60, explicar era monstruoso. Sin embargo, este concepto de banalidad se asemeja a aquello que los mismos sobrevivientes del campo mencionan como normalidad o rutina.[69] Mientras que se planteaba una crítica al supuesto en el que se sostiene la película, en la medida que construye el relato basándose en testimonios del *Nunca más*, señalando que la legitimidad del film coincide con lo que Jelin sostiene sobre el devenir de las memorias (la autora utilizaba el término en plural) en el campo cultural argentino posdictatorial. *Garage Olimpo* entraría entonces dentro de este concepto de "biología de la verdad". No quedaba del todo claro si podría considerarse testimonio una producción cinematográfica de ficción –que transgrede el tabú desde el efecto realista– y desde este concepto de biología de la verdad. Por otro lado, la película supone también una versión desde el lugar del exilio, aunque no esté mostrado como *locus* fílmico, en la medida que el mismo Bechis permaneció fuera del país. Como es posible ver en los planos en los que los protagonistas salen del centro de detención y caminan por la ciudad de Buenos Aires, el film no responde a una pretensión de reconstrucción de época y lugar. Bechis, que venía de trabajar en Bosnia, se pronunció al respecto situando la desaparición en una actualidad: "fosas comunes, desaparecidos, madres de desaparecidos, gente que no sabía a dónde se habían llevado a sus padres, a sus hermanos, a sus hijos. Y me dije que ahora quería reafrontar ese tema, pero hacerlo con una óptica diferente, contarlo como si fuera Bosnia hoy" (Bechis citado por Gallota, 1999).

Por otro lado, habría que mencionar, como también lo nota Prividera (2014), que además de tener uno de los planos sonoros más impactantes del cine argentino con la canción *Aurora*, se trataba de una película que introdujo en algunos momentos la ironía. Si esta es entendida en la literatura como rechazo al significado literal por incongruencia entre las

69. Ver "Los torturadores eran horrorosamente normales" (*Página 12*, 1999).

palabras y el conocimiento o supuesto conocimiento que se tiene sobre la situación en que estas son dichas, en el caso de esta película, el rasgo irónico resulta de la relación entre las circunstancias y las palabras pronunciadas en escena, o a través de la música, desde el comienzo del film, en el que se escucha el sonido del agua en un plano aéreo que se va despegando desde el río, con la canción "Brilla el sol", de Barbara y Dick. O cuando el médico le advierte a María, detenida-desaparecida, que está mal hablar cuando él es un colaborador de los militares. En otros casos, la música funciona como contrapunto de las imágenes. Así, las escenas más crueles, en las que el blanco y negro de una cámara de seguridad ocupa toda la pantalla, se sonorizan con éxitos del rock o de música pop de la época, como recurso para acallar los gritos. Según Bechis, las imágenes del "inframundo" habían sido filmadas con técnicas del documental y cámara en mano, solo las del mundo "de arriba" responden a las reglas de la ficción, ya que eso es lo que el autor quería mostrar, la ficción de normalidad en la que se vivía. Mientras que, al situarse desde la epistemología y la ética del espectador, el goce voyeurista se intensifica en este film en la medida que mezcla la posición del espectador con el punto de vista del victimario en los planos en contrapicado de simulacro de ejecución.

El tono ensayístico, antes que de análisis de planos o modos de representación, se mantiene en los textos de la compilación de Paulinelli. El artículo "*Hasta otro tiempo*, la permanencia de HIJOS" (2006) de Ilze G. Petroni –donde en el título se escucha la frase de *Nietos (Identidad y memoria)*, de una joven madre desaparecida grabada en un casete para su hijo– es el que llevaba más lejos el lugar del ensayo en primera persona, porque Petroni se posicionó en un diálogo con las películas de su misma generación, no solo *Nietos…*, sino *HIJOS, el alma en dos* y *Los rubios*, para reconocerse como "hija de la dictadura" y reclamar memoria, verdad y justicia. Estos modos de escritura intensifican la subjetividad ensayística, incluso en el riesgo de la identificación, en la medida que esta subjetividad no se posiciona solo como espectadora, ni la escritura sería tan solo un dispositivo de análisis fílmico o historiográfico.

Otros ensayos (Novero, 2006) presentaban una interpretación del decreto 2772 del 6 de octubre de 1975 (publicado en el Boletín Oficial el 4

de noviembre de 1975)[70] desde una perspectiva donde subversión e "inversión sexual" se asemejan, y la cuestión de la continuidad del exterminio, a partir de una lectura donde el "Estado de excepción", desplaza la perspectiva en cuanto a la temporalidad. A partir de esta hipótesis, se vieron películas como *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005, basada en la novela homónima de Pablo Pérez) y *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), que mostrarían un contenido político en la medida que las relaciones se trazan sobre un resto, excepciones o fallas que son el lugar donde se exhibe la constitución política de los cuerpos (Giorgi, 2004). Es sobre estos cuerpos donde se realiza el puro ejercicio de soberanía cuya eliminación, librada al Estado de excepción, se vuelve legítima. El orden político se mostraría como vigencia de una "idea purificadora" con mutaciones exterminadoras del cuerpo social y del singular. La memoria ya no es, entonces, hermenéutica del pasado, sino continuidad de la aniquilación y resistencia en el presente de la razón instrumental, en donde los cuerpos no son tratados desde un arte erótico, un saber de sí en la economía del placer, sino como portadores de una reflexión de orden ético, como racionalidad con arreglo a fines, en cuanto el placer realiza su valor de cambio que los personajes deben trocar para mantenerse en vida.

En todos los ensayos de la compilación de Paulinelli prevalece, así, a pesar de lo real que se impone desde fuera del discurso fílmico o,

70. La interpretación benjaminiana y biopolítica del decreto se opone a la weberiana en la que se ampararon algunos militares como Ramón Díaz Bessone al apelar al monopolio de la violencia. Gabriel Giorgi (2004, 2008) consideró la homosexualidad no como identidad, sino como caja de resonancia donde se reproducen discursos de limpieza social, normalización y control, así veía una película como *Ronda nocturna*, desde la precariedad de la vida y estado de excepción permanente en el análisis de las paradojas de lo *queer*. Giorgi (2008) se basó en las últimas hipótesis foucaultianas acerca del neoliberalismo como desagregación de modelos socioeconómicos centralizados en el Estado o la fábrica. Sistema que, en lugar de insistir sobre la homogeneización en torno a un modelo normativo, funciona produciendo sistemáticamente la diferencia y la diversidad, aunque esta es una interpretación restringida de sus sentidos. Las subjetividades *queer*, que no son integradas, se sumarían a la serie expansiva de una marginalidad social multiplicada: inservibles, improductivos, inasimilables, cuerpos "de más" en una economía de lo social que se volvió imprevisible. Una idea de lo *queer* que ha ido cambiando en los últimos diez años con su institucionalización y hasta normalización en la producción editorial y académica.

precisamente, por esa misma interpelación, no solo un tono utópico, en el sentido que le da Adorno a la forma del ensayo, sino también una apelación a un posicionamiento desde el presente. No se trataba de textos de crítica cinematográfica, ni historiográficos ni dispositivos de análisis fílmico, sino que, a través de los films, se buscaba articular el espacio cinematográfico no solo con el campo de estudios sobre memoria, sino, como arte del presente, con la interpelación de la memoria.

En este marco, el documental desde distintas perspectivas como las de Nichols, Comolli, Bernini, en lo que respecta al lugar del documentalista en cuanto la filmación afecta al cuerpo, para llevarlo a un espacio en el que perdería su identidad *prefilmica*, deviniendo alteridad, fue uno de los *locus* y tópicos que se instaló, así como el redimensionamiento de la "primera persona". Esta práctica se volvía entonces testimonio de un país que buscaba reconocerse a partir de un corpus que reunía producciones y cineastas a veces incompatibles y que luego fueron distanciándose, pero que se apelaban a comienzos de siglo más por el impacto de sus temas e imágenes que por sus modos narrativos o formas, y, a veces, como búsqueda de certezas frente a la incertidumbre. Al abordar la crisis, la revuelta social y la deuda externa, se destacó, sobre todo, el cine de Solanas no como "retorno ruinoso" de un relato de la Arcadia, o como alegoría, como lo haría Jameson (en lo que respecta a la ficción), sino como revalorización de quienes quedaron a merced del olvido. Sin embargo, muchos de estos trabajos que pusieron de relieve el lugar del cuerpo (que en algunos planos a veces repiten los formatos televisivos de imágenes shockeantes) no mencionan que es ineludible el trabajo que hace Solanas desde su voz en los documentales donde se escucha como una voz en *off* omnisciente que va articulando el relato. En algunas, incluso, utiliza rimas (*La dignidad de los nadies*), como si se tratara de un poema épico, acompañado por la música orquestal de Gerardo Gandini, mientras las imágenes buscan producir un *shock*. Pero, en general, el lugar del cine documental se presentaba, entonces, antes de la expansión de las redes sociales y de la web, como una alternativa a las formas mediáticas, una cuestión que ya había puesto de relieve Bernini (2003a; 2003b), cuando comenzaba a utilizar la categoría de ensayo filmado en primera persona, donde también se refiere al cine de Solanas, concretamente a

Memoria del saqueo. En este contexto, habría que tener en cuenta que, a partir de su participación política partidaria, el director comenzó a tener una presencia constante en los medios masivos de comunicación, ya no solo como documentalista, sino como candidato político y, por lo tanto, entrando en la lógica misma de los formatos televisivos. Entonces, sería ineludible preguntarse hasta qué punto esa circulación y exposición, así como participación política, resignifica su misma producción documental, que igualmente ha sido indefectible al abordar problemas que no estaban en los medios y donde han participado investigadoras como Maristella Svampa, como las políticas del saqueo megaminero. Teniendo en cuenta una cuestión que atañe a la globalización de los estudios de cine, los films de Solanas, sobre todo sus primeras producciones, siguen siendo estudiados de modo autónomo, sobre todo en espacios académicos europeos o norteamericanos, como producción emblemática del Nuevo Cine Latinoamericano, del Tercer Cine o de los cines periféricos, sin necesariamente tener en cuenta la trayectoria política del autor.

2. Lugares y archivos

El cine y el documental, concretamente, son en sí mismos lugares de la memoria que, en el caso de cinematografías como la argentina (que desde algunas perspectivas tendría como correlato una dimensión jurídica y una falta en cuanto a documentos originales), o de otros países de la región donde no existen museos y archivos o se han perdido o destruido, adquiere otras dimensiones como semiosis-lugar de la memoria. Durante los 80, los testimonios y el Juicio a las Juntas solo habrían sido accesibles a través del *Nunca más*, fruto del informe de la Conadep, la publicación *Diario del Juicio*, algunos testimonios mostrados en el díptico *La república perdida* o en la televisación, con imágenes fragmentadas y sin sonido del juicio.[71] En los 90 comenzaron a publicarse escrituras testimoniales,

71. Se llegó a un acuerdo para que las imágenes no tuvieran sonido. La difusión de un video (Canal 13, 1984) con testimonios, llamado como el libro *Nunca más*, también fue limitada. Miguel Rodríguez Arias realizó *El Juicio a las Juntas*. *El Nüremberg argentino*

parte del correlato jurídico de la representación y, por otro lado, comenzaron a articularse las formas de investigación en torno a la historia oral y el testimonio, que se han puesto de relieve críticamente en las prácticas documentales.[72] El acceso a este tipo de documentos e informes se fue incrementando y produjo investigaciones específicas (Feld y Stites Mor, 2009; Longoni y García, 2013). Así como, por otro lado, las narrativas de la memoria estuvieron presentes de modo inédito en los medios masivos de comunicación, sobre todo a partir de 2006, cuando se cumplieron los treinta años del golpe militar. Incluso en algunos casos fueron reconfigurándose en la categoría mediática de "información", y se produjo una cierta espectacularización a partir de formatos como las telenovelas, o del modo como circularon en los medios masivos y como fueron accesibles online, volviéndose tópico mediático y de la web, hasta que a partir de 2016 se produjo un retorno del negacionismo.

Mientras que proyectos como el de Memoria Abierta, surgido con el nuevo siglo, desarrollaron diversos programas de clasificación y preservación de patrimonio documental, archivo fotográfico y una topografía de la memoria a través de la visibilización de espacios que funcionaron como centros clandestinos de detención y tortura, con mapas y ubicaciones de distintas zonas del país, produciendo de este modo una geografía de la memoria, así como un calendario de los juicios orales y públicos. Dentro de este marco también se construyó un archivo de testimonios orales, de acceso restringido y distintos proyectos de museos y espacios en provincias como Buenos Aires, Córdoba, Chaco, La Plata, Rosario, Mendoza, Tucumán y Chubut, entre otros que todavía están en fase de demarcación o musealización. El mayor de ellos, el Espacio para la

---

(2002) documental expositivo emitido en 2007. La investigación de Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006) planteó nuevamente el problema del documento histórico y su especificidad y la imposibilidad de acceder a las 530 horas grabadas. Si bien la televisación durante los seis meses fue fragmentada, existió una difusión gráfica a partir de la publicación del *Diario del Juicio* (27 de mayo de 1985-28 de enero de 1986), donde se resumía la crónica de la audiencia y se transcribían testimonios (Feld, 2004).

72. Lorena Moriconi (2005) señalaba que la "voz de Dios" fue característica del cine político de los 60 y 70, mientras que fue refractándose en una multiplicidad de voces testimoniales en los documentales de los 90.

Memoria y Promoción de los Derechos Humanos, también Museo de la Memoria, emplazado en el predio de la ex-ESMA, fue uno de los primeros junto con el espacio de la ciudad de Rosario. En este proyecto de musealización se incluyeron otros centros clandestinos que funcionaban en edificios policiales o del Ejército.

Este proyecto y sus distintos archivos y espacios surgían del concepto de memoria como patrimonio y voz, pero, sobre todo, como lugar. En este marco es donde se produce una diferencia entre el lugar con respecto a lo que autores como Feld (2004) llamaron escenario de memoria, como la televisión,[73] que también podría nombrar al cine, y, actualmente, a la web, aunque suponen distintos códigos y temporalidades, y que aquí llamamos tecnomembranas de memoria. El lugar de memoria pretendía articularse con distintos sectores sociales, sobre todo con el educativo y de investigación desde el campo político-institucional y desde la historiografía, puesto que Memoria Abierta, además de crear fuentes históricas, se consideraba memoria *per se* e intentaba producir diferentes estrategias. En estos espacios las imágenes cinematográficas volvieron a encontrar un lugar, en cuanto muchas no tuvieron circulación en el momento en que se produjeron, pero sobre todo una resignificación del aquí y ahora en el que son vistas.

En el marco de este proyecto, el cine argentino se redefinió nuevamente como documento, como se postulaba desde la historiografía, aunque ahora se abordaba desde un nuevo umbral de positividad y epistemologización en lo que respecta a la construcción de archivos y desde diferentes perspectivas no solo desde el campo historiográfico, sino que tienen dimensiones sensoriales y afectivas, que en todo caso siempre existieron,

73. Feld trabajó imágenes del juicio en su tesis doctoral (2004) y compiló con Jessica Stites Mor *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009) con textos sobre películas como *La noche de los lápices*, *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga*. Stites Mor abordó la producción de Fernando Solanas y de Carmen Guarini. La última parte del trabajo está dedicada a la fotografía y entrecruza estudios de usos políticos, como en el *Nunca más*, institucionales, artísticos y personales. Kerry Bystrom trabajó sobre las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari y Ludmila da Silva Catela incluye imágenes de menor circulación que las anteriores, producidas en las regiones de Jujuy y Córdoba.

pero que comenzaron a nombrarse. Aunque ya autores como Deleuze, a través de Spinoza y antes del "giro afectivo", las pusiera en escena.

Se organizó el catálogo *La dictadura en el cine*, que publicó online sinopsis, fichas e imágenes de 450 películas (no solo argentinas) que directa o indirectamente aluden a la última dictadura y a la transición. El comité asesor para la construcción del archivo estuvo integrado por Gonzalo Aguilar, Ana Amado, Claudia Feld, Mariano Mestman y los documentalistas David Blaustein y Andrés Di Tella. El catálogo, que también recopiló material clasificado en otros archivos como el Archivo Provincial de la Memoria de la ciudad de La Plata, está constituido con base en tres criterios de consulta: cronológico, alfabético y temático. Este último, como categoría de clasificación, es el que presenta mayor liminalidad. Se organizó antes que por las categorías usuales de autor, formato o género (incluye indistintamente películas de ficción, documentales, videoinformes, trabajos experimentales), por temáticas que surgen de los films. Aquí es posible observar algunas cuestiones que, de algún modo, ya venían enunciándose en distintas periodizaciones, pero también otras que habían quedado eludidas, como aquella que tiene en cuenta una correlación con los procesos jurídicos, aunque en la periodización de Amado falta la mención de la última etapa en 2006, cuando comenzaría no solo a aplicarse la figura de genocidio, sino a repensarse como concepto.

Por un lado, se observa en este archivo la importante cantidad de producciones realizadas durante la transición democrática (nombrada así en el mismo archivo), la mayoría de ficción o, como se clasifican aquí y en la historiografía aludiendo también a producciones realizadas durante la dictadura cívico-militar, "Alegorías de la época".[74] Por otro lado, es posible observar el incremento de la producción documental, que, a

74. No se incluyen películas del (nuevo) NCA, excepto *Los rubios.* Entre los hallazgos se encuentran *Murallas de la libertad* (Marianne Ahrne, 1978) y la publicidad antisubversiva *Estoy herido, ¡ataque!* (Federico Alegre, 1977). El proyecto pretendía articularse con otro de preservación del patrimonio fílmico, que no ha tenido continuidad. Mediante la ley 25.119 (2010), se estableció la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (Cinain), organismo autárquico para la conservación y preservación. Este proyecto fue impulsado, entre otros, por Fernando Martín Peña desde Asociación Pro Cinemateca Nacional.

mediados de los 90, sería el modo predominante y donde prevalecía el formato expositivo y de testimonios, excepto por realizaciones como *Un muro de silencio* y *Garage Olimpo*. También se observa que, a partir de la anulación de las Leyes de Obediencia de Vida y de Punto Final, la producción fue creciendo (y se registró el mayor incremento entre 2008 y 2010), sobre todo de documentales. Por ejemplo, en el caso de aquellas producciones que trabajan a partir de biografías o desde la investigación con imágenes de archivo sobre persecución, represión y censura en distintos formatos, donde se incluyen producciones que mezclan recursos de ficción o modalidades performativas, así como aquellas que suelen clasificarse teniendo en cuenta a los sujetos de enunciación como "nuevas generaciones", "generación de los hijos", "memoria crítica"… Conceptos aledaños al de posmemoria, también por el modo de desbordar el concepto o idea de archivo. Pero, además, se introdujeron documentales o videoinformes en la categoría "Búsqueda de Verdad y Justicia" que se situaron, en muchos casos, no solo desde el presente de la memoria como recuerdo, sino desde la búsqueda de familiares, el trabajo del EAAF o desde la reapertura de los juicios, en 2006,[75] realizados con testimonios, durante y después de los procedimientos jurídicos. Con lo cual se volvía a plantear el problema de la visibilización de espacios y testigos, una dimensión del "correlato jurídico" que se diferencia del modelo del Holocausto, cuando se piensa solo como tropo de narrativas y producciones culturales, artísticas, audiovisuales o museográficas. Esto último incluye los "archivos testimoniales", cuya institucionalización emprendió Spielberg, después de *La lista*…, como narrativas autónomas de los procesos

75. La desaparición de Jorge Julio López (2006) provocó prácticas e intervenciones artístico-políticas callejeras como esténciles, sellado de billetes, impresión de boletas electorales con silueta, documentales y videoinformes, con circulación en la web. Además de los incluidos en el archivo *La dictadura en el cine*, están *¿Y Julio López? ¿La tercera desaparición?* (Silbando Bembas, 2009), donde por "tercera desaparición" se alude al tratamiento en los medios masivos de comunicación y *Ellos saben dónde está Julio López* (HIJOS, 2008). *Un claro día de Justicia*, incluido en el catálogo, presenta los testimonios durante el juicio. Los últimos trabajos fueron *Desaparecido en libertad (Los Hornos)* (2012), del artista Jorge Caterbetti, a quien López dejó una serie de escritos, donde trabaja a partir del montaje encontrado entre las imágenes del testimonio e imágenes actuales y *Todxs somos López. Donde empieza la vida y termina la muerte* (Marcos Tabarrozzi, 2018).

sociales y jurídicos, o de las políticas públicas de la memoria. Fue necesario volver a pensar en la figura del testimonio, no solo desde la fragmentación de la *voz de Dios* que se habría refractado en los documentales durante la década de 1990 (Moriconi, 2005), así como se produjo una narrativa específica testimonial de mujeres militantes, o en la interpelación inter y transgeneracional de las "memorias críticas", sino también en la medida que los procesos jurídicos volvieron a estar presentes no solo en los medios masivos y en el espacio público, también son mencionados en documentales como *M* o en el experimental *Cuatreros*.

De modo análogo, a través de algunos sitios web de universidades, o en la diseminación de señales a partir de la Nueva Ley de Medios, circularon también documentales y material de archivo, donde surgían otras narrativas situadas en provincias, aunque en la mayoría de publicaciones, archivos e investigaciones sigue produciéndose una sobrerrepresentación centralizada en Buenos Aires. Así como en el contexto educativo (básico y superior, principalmente en áreas urbanas, pero también suburbanas o rurales) comenzaron a implementarse en los programas dosieres[76] y a incluirse documentales y ficciones, así como textos sobre la educación *después* de la ESMA, como había comenzado a escribir José Pablo Feimann el 25 de marzo de 2000 en una serie de artículos –"Pensar y escribir después de la ESMA" (2000b), "Adorno y la ESMA" (2000a) y "Adorno y la ESMA (II)" (2001)– publicados en la prensa.

Se reescribía, de este modo, una de las consignas más conocidas de Adorno expuesta en la conferencia *Educación después de Auschwitz* (1966),[77] aquella donde planteaba el nuevo imperativo categórico sobre

76. Muchos de estos trabajos se concretaron no solo en una efeméride y la inclusión de audiovisuales, sino con la realización de videos de estudiantes, sobre todo en zonas urbanas y la publicación de una serie de dosieres: "Memoria en las aulas" (https://www.comisionporlamemoria.org/jovenesymemoria). Sandra Raggio (2017) trabajó específicamente sobre la película y la construcción del caso "La noche de los lápices". *Garage Olimpo* se incluyó en el archivo pedagógico de la Escuela de Capacitación Docente Centro de Pedagogías de Anticipación con una cartilla que incluye fragmentos de Pilar Calveiro y de Primo Levi (Marini, 2012). Más adelante se fueron incluyendo los documentales de segunda generación.

77. Conferencia transcrita a partir de la colaboración en Radio de Hesse, a cuyo programa "Problemas educativos actuales" fue varias veces invitado Adorno, luego del exilio.

lo que no debía repetirse. Se trataba, a diferencia del kantiano, de un imperativo que nace bajo el signo de la negatividad: no sabríamos qué es lo humano, pero después de Auschwitz (aquí, después de la ESMA) sabríamos qué es lo inhumano. Si bien estos conceptos de humanidad o inhumanidad podrían repensarse poshumanamente, y, como se ha manifestado, la tendencia a centralizar en un solo espacio como lugar de memoria invisibiliza otros, la ex-ESMA sigue siendo un nombre singular por las dimensiones y por la cantidad de personas allí detenidas y desaparecidas.

Así, podría mencionarse una cierta comparación y analogía permanentes con la historia alemana. No solo a partir de la persistente, aunque no hegemónica, presencia de la teoría crítica a través de las categorías y conceptos, a veces puestos en circulación desde tópicos divulgativos, de autores como Adorno y Benjamin –en los estudios culturales locales, en algunas teorías de la comunicación, en versiones de sociología de la cultura, en la historia del arte o en estrategias de divulgación como las de Feinmann (Schmucler, 1997b; Grüner, 2001; Feinmann, 2000a, 2000b, 2001)–, sino también a partir del tropo y prisma del Holocausto y la globalización de este modelo en los 80 (Huyssen, 2002, 2009). Así también, en el marco de la historiografía cinematográfica con la discontinuidad que producía la identificación de la "otra historia" (Wolf, 1994a) o desde lo que se ha llamado "giro estético", a partir del cual se volvió a indagar acerca del problema de la representación y lo irrepresentable, tomando como referencia documentales como *Shoah*, entre otros. Mientras que se apeló a herramientas conceptuales de la teoría crítica, principalmente de Adorno, no solo desde las escrituras ensayísticas, sino cuando el problema se situaba desde la demarcación de espacios y lugares de memoria, así como en el espacio educativo, y en otro contexto, cuando se produjo una redefinición de la estética en sentido político y de la estetización neoliberal de la vida cotidiana.

Se ha diferenciado estos textos del corpus teórico más denso de Adorno, y si bien estas conferencias muestran su interés en los últimos años en pensar prácticas educativas emancipatorias, no podría considerarse que creyera aisladamente en estas prácticas o en la transmisión, sin un cambio social más amplio.

La apropiación divulgadora de Adorno que hizo Feinmann fue a través de textos publicados en la prensa antes del debate sobre el museo de la Escuela de Mecánica de la Armada, de la anulación de las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final y de que las consignas de distintos organismos de derechos humanos y movimiento sociales se instalaran en la esfera pública y los medios. Teniendo en cuenta que en aquel momento la crisis económica social y política había desplazado las narrativas de la historia reciente –en 1998 habían comenzado los Juicios por la Verdad en la ciudad de La Plata, aunque no tuvieron en el comienzo la difusión mediática del Juicio a las Juntas, sino hasta 2006– y que, como el mismo Feinmann reconocía, no estaban escritos desde la práctica académica o de investigación, sino desde la urgencia ilustrada de articular un saber con otras formas y prácticas en torno a la memoria en los espacios educativos. No se trataba de una iniciativa aislada, sino que investigadores como Jelin (2002) habían comenzado a indagar diferentes experiencias y políticas en las escuelas desde lo que llamaron paradójicamente un "mandato de memoria" –como si la memoria fuera controlable y no existiera una memoria involuntaria, como veía Benjamin– el cual traducía a la vez una "exigencia política".[78] Es decir, desde lo que suele llamarse el espacio educativo formal que ha sido considerado desde los proyectos de modernización como una herramienta para fortalecer los lazos que identifican a los miembros de una sociedad con la Nación, a veces, incluso, con sus mitos fundantes, uno de los espacios donde se juegan los dilemas y conflictos de la construcción social de la memoria, que no siempre está en consenso con los relatos del Estado-nación. Pero, además, como razón anamnética, y no solo como memoria objetivada en actos escolares, efemérides, fechas, monumentos o memoriales que pueden fetichizarse, o, en cuanto se vuelven un mandato, producir el efecto contrario al deseado,

78. Jelin (2004) tiene como referente también el caso alemán cuando mencionaba que el efecto puede no ser el esperado o deseado, con lo cual, aunque no lo diga expresamente, se cuestionaría hasta qué punto tiene sentido proponer la memoria como un mandato, un emprendimiento, un deber, así como partir de una idea demasiado esperanzada en la transmisión institucionalizada, de la que ya Adorno sospechaba. Algunas películas como *Ojos azules* (1989, Reinhard Hauff) producen una homologación explícita entre los años 70 y los 40 del Tercer Reich, a través de un dispositivo de narración clásico.

como otras tecnologías de la memoria o que se identifican a veces con la memoria confundiéndola con la historia, este concepto filosófico de memoria pone en cuestión todo un imaginario sobre la educación moderna occidental, en cuanto esta última responde a un proyecto de ilustración y de racionalidad determinados.

En este marco, algunas películas ya tienen una trayectoria en las aulas, como es el caso de *La noche de los lápices*. La difusión del libro homónimo, pero sobre todo de la película, basados en su historia, se habría construido en "relato maestro" (Lorenz, 2004). Esta película, cuestionada desde la crítica por los modos de representación miméticos, como pedagogía del horror, así como por la representación de la tortura, se produjo en un momento en el que la voluntad de dejar atrás una época se tradujo en una caracterización que Lorenz llamaba más ética que política. Siguiendo las nociones de la Conadep (1984) y en respuesta al vocabulario estigmatizante de la dictadura, el largometraje se contextualizaba en el marco de una labor testimonial de Díaz, también de las experiencias docentes en escuelas secundarias, el miedo y la incomprensión que podría provocar por la desproporción entre el castigo y la actividad exhibida como causa. Así como en los 80 su circulación en las escuelas cumplió una función que no estaba presente en otros relatos, luego se fueron introduciendo textos pedagógicos que apuntaban a mediar la visión de imágenes que por su impacto y performatividad podrían provocar parálisis, miedo, renuencia a la participación. Comenzaron así algunas iniciativas de revisión y crítica del film, como la producida por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

En cuanto al artículo "Adorno y la ESMA", también redactado con la finalidad de llegar al espacio pedagógico, Feinmann (2000a) había construido, mediante sustitución, un texto en el que expone algunas de las consignas de Adorno. Por un lado, la sustitución operaba igualando el genocidio nazi con el perpetrado durante la última dictadura militar, a partir de reescribir algunas de las más conocidas frases de Adorno de la conferencia de radio Hesse sustituyendo Auschwitz por ESMA. La justificación de Feinmann para esta sustitución era la necesidad, a comienzos del nuevo milenio, de llevar esta temática al contexto pedagógico argentino y a la construcción de una memoria con las nuevas generaciones.

El debate se instaló finalmente y solían incluirse los textos de Feinmann, así como de Federico Guillermo Lorenz y Sandra Raggio, que trabajaron específicamente sobre *La noche de los lápices*. En otro artículo del mismo año, antes de que el 24 de marzo se fijara en el calendario, "Pensar y escribir después de la ESMA" (Feinmann, 2000b), se aludía a la película de Marcos Bechis *Garage Olimpo*:[79]

> Así como Adorno elige Auschwitz como el símbolo de la muerte (pese a la notoria existencia de otros campos), nosotros elegiremos la ESMA pese, también, a la notoria existencia de otros campos. Hay un motivo: en la ESMA, como en Auschwitz, se dio la mayor confluencia de la racionalidad de la muerte. No había en la ESMA, como había en Auschwitz, un cartel que dijera: "el trabajo os hará libres". Pero había la misma concepción de poner la racionalidad instrumental al servicio de la muerte. (Feinmann, 2000b)

Es decir que estos textos, anteriores a la demarcación, el debate y la visibilización de los espacios de memoria, las aporías y debates de la representación a través de imágenes, tomaban a modo de "documentación" una película como *Garage Olimpo*. Mientras que, con respecto a la dimensión globalizada, que tiene como referencia el "modelo del Holocausto" no solo intervendría, como hemos visto en el anterior capítulo, a partir de conceptos como el de posmemoria en relación con la "segunda generación" con su consiguiente aplicación, a veces acrítica, sino que esta misma dimensión globalizada ha estado presente en los debates sobre el

79. La película ilustraba el concepto de "banalidad del mal", de Hannah Arendt y la cosificación, donde "La víctima es, ante todo, una cosa interrogable". Feinmann afirmaba así la diferencia entre los campos de exterminio y los de la dictadura militar en cuanto la finalidad principal de estos últimos. Frente a la falta de documentación fílmica de los CDT y en un momento en que su demarcación no estaba presente en la esfera pública, *Garage Olimpo* habría funcionado como una forma de documentación, por encima del análisis del dispositivo. Por otro lado, a pesar de las diferencias entre Arendt y Adorno, Feinmann (2002b) ponía en continuidad el concepto de banalidad del mal con la crítica de la razón instrumental, entendiendo que la instrumentalización con arreglo a fines como la obtención de información a través de la tortura era la marca de la barbarie en la ESMA.

uso de los espacios de la memoria, sobre todo de la "ex-ESMA" y los símbolos y relatos que desde allí se reivindican. La decisión del gobierno de expropiarlo a las Fuerzas Armadas, cuando se postuló el emplazamiento del Museo de la Memoria, provocó numerosos debates no solo en la Argentina, sino que, una vez establecido el museo, opinaron reconocidos estudiosos de la memoria como Tzvetan Todorov.[80] En su momento, se habían planteado diferentes propuestas, no siempre en consenso con la idea de una memoria museográfica.

En todo caso, esta comparación o la inserción en el marco del "modelo del Holocausto" es ineludible (y se produce como memoria popular en algunas consignas que lo resignifican más allá de la producción académica), en la medida en que se tenga en cuenta aquello que este marco, en cuanto tal, excluye. Con respecto a las producciones artísticas, culturales y prácticas audiovisuales de las nuevas generaciones, la aplicación acrítica de categorías de clasificación o interpretación como la de posmemoria o "segunda generación", cuando el material o el corpus que se pretende abarcar no responde a las características objetivas ni subjetivas de aquello que las imágenes no solo muestran en el límite de lo inmostrable, sino aquello que dicen. Esta diferencia del documental en relación con las fotografías es importante, porque daría lugar a la voz, la narración y al testimonio que implica un lugar de escucha (cuerpo filmado hablante, en términos de Comolli, subjetivaciones testimoniales en otros términos que aludirían a la complejidad de la subjetivación y la sujeción o a la cuestión de repensar la construcción misma del testimonio como narración con sus tipologías)[81] y que como testimonio puede producir

80. Al respecto puede verse "Un viaje a Argentina" (Todorov, 2010).

81. Probablemente por esto *Los rubios* provocó tantas polémicas, no solo por su posicionamiento ideológico, casi poniendo en evidencia la desnudez del "rey", mostrando su dimensión de montaje en las escenas de ficcionalización. A diferencia de Amado, que pone de relieve el lugar de escucha intergeneracional en otras películas como *Nietos…*, *Hijos el alma en dos*, *(h)Historias cotidianas*, *Che, vo cachai*, ese lugar se desplaza a una misma generación. El lugar del testimonio en el documental no se reduce a la literatura testimonial europea ni a los estudios de subalternidad, como en el caso de los trabajos de Elzbieta Sklodowska o de John Beverly cuando señalan la negociación entre oralidad y escritura que implica un mecanismo de narración y transcripción situados en la posmodernización de la literatura. Aunque la misma Sklodowska utilizó, a veces,

distintas formas artísticas, incluso la de la irreverencia como en el caso de *Los rubios*, aunque luego en *Cuatreros* se enuncie de otro modo, o la deconstrucción en *Granada*. Finalmente, las problemáticas biopolíticas que ha planteado Agamben (2000), siguiendo a Benjamin y a Foucault, redimensionaron la actualidad del campo de exterminio como símbolo de la política moderna en donde el Estado se arroga un derecho sobre los cuerpos a partir de un permanente estado de excepción. Es decir, el campo de concentración no se erige solamente como un motivo de conmemoración, parte del museo de la humanidad o de producciones artísticas, sino que sería un motivo actual en el territorio abierto del antagonismo y donde el "estado de excepción" es la verdad de la regla, para decirlo en términos de Benjamin (Tesis 8). La dictadura o el genocidio no se producen como excepción, sino como verdad de la dominación en sociedades que sufrieron no solo las consecuencias de la represión, sino de la aplicación de políticas económicas que produjeron nuevos modos de exclusión (con sus respectivos marcos perceptivos) los cuales, incluso, han sido considerados como continuidad de una práctica de genocidio reorganizador (Feierstein, 2018), que se diferencia del "tropo del Holocausto", entendido como modelo cultural. Una cuestión que ha estado presente desde distintas perspectivas en los estudios de/sobre cine, ya sea desde el lugar del cuerpo como resto y mercancía en las poéticas de la ruina del (nuevo) NCA, en los estudios sobre el lugar del documental social y el videoactivismo, en el caso del documental de autor, en el lugar de lo que a veces ha tendido a nombrarse "diversidad" o "disidencia sexual" que se reconfigura en torno a lo *queer* como cuerpo abyecto y excluido (más que como tópico académico *cool*), y, finalmente, con la actual problematización de la audiovisibilización de femicidios, travesticidios y abusos. Esto se complejiza incluso aún más teniendo en cuenta una dimensión no abordada específicamente en este trabajo (aunque presenta

---

categorías más próximas al lenguaje cinematográfico, mencionando que el "autor-editor" crea ambigüedades, silencios y lagunas en la selección, montaje y arreglo del material (citada por Beverley, 1993). Una cuestión aún más problemática si se tienen en cuenta las formas jurídicas de la verdad y entre esas formas el testimonio que la misma Carri nombra de otro modo en *Cuatreros* y en los escritos que ha publicado en los últimos años en *Kilómetro 111*.

indicios en la genealogía de los dispositivos precinematográficos), como la del lugar de los pueblos originarios y la relación conflictiva con el Estado-nación desde el mismo momento de su constitución, o de quienes redefinieron el exilio a partir de la migración, y quedaron a merced de las lógicas globales del Estado de excepción, haciéndose un *corpus pornograficus*. Este corpus ya no es el sometido al campo de concentración, sino al *burdel-laboratorio global integrado multimedia* (Preciado, 2008).

Por otro lado, en lo que respecta al lugar de las imágenes y documentos visuales, existen diferencias entre las dictaduras latinoamericanas, la literatura y la historiografía de las imágenes sobre la Segunda Guerra Mundial, la *Shoah* y el problema de la transmisión, la representación y la performatividad, puesto que, como ya se menciona en el comienzo de este trabajo, se ha afirmado que no existiría material documental fílmico. Así, se aludió a la falta de "imágenes originales" en la comparación con el registro, sobre todo fotográfico y fílmico, de las actividades de exterminio nazis. Aunque, en los debates de principios de este siglo, desde Lanzmann en adelante, estos registros han sido muchas veces cuestionados (Sánchez-Biosca, 2006; Didi-Huberman, 2004), y la supuesta falta de imágenes en el Cono Sur supondría, a su vez, una invisibilización o la búsqueda de una representación total, la *imagen* de la desaparición. Mientras que en una suerte de *horror vacui* Huyssen (2009: 21) llegó a decir que, en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, "es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido".

Finalmente, no está claro ni se ha indagado hasta qué punto la falta de material fílmico tendría que ver con el modelo de represión que se aplicó en las dictaduras del Cono Sur, el utilizado por Francia durante la guerra de Argelia (una guerra no filmada según Daney [1996]) y en Indochina, en lugar de las metodologías de exterminio de la *Endlösung* ("solución final"). Aunque esta metodología haya sido el laboratorio de una enseñanza de la que se apropiarían los Estados Unidos durante la guerra de Vietnam y que reprodujeron en América Latina, a través de ámbitos de entrenamiento militar e ideológico, como la Escuela de las Américas, en Panamá (Feierstein, 2009). El caso de la película *La batalla*

de Argel (Gillo Pontecorvo, 1966)[82] es paradigmático, puesto que a través de la investigación de Marie-Monique Robin publicada en un libro que en ese mismo año tendría su correspondiente documental *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa* (Marie-Monique Robin, 2003), incluso se ha afirmado que habría sido utilizada "pedagógicamente" para instruir a las fuerzas militares del Plan Cóndor. Es decir, podría haber funcionado como una tecnología genocida. En este sentido, un historiador como Dominick LaCapra, estudioso de la *Shoah*, afirmaba que la preocupación por el Holocausto y por Vichy no tendría que funcionar como una "pantalla distractiva" que oscurezca o elimine la necesidad de ocuparse de "problemas más recientes y urgentes como el rol de Francia en Argelia" (LaCapra, 2009: 113).

Probablemente, un argumento más para repensar la aplicación del modelo cultural del Holocausto –aunque esto no signifique recaer en el negacionismo, el revisionismo y el antisemitismo– cuando el problema y sus aporías no se sitúan desde las políticas culturales de la memoria, o desde la memoria objetivada en formatos audiovisuales, producciones artísticas de las nuevas generaciones o los proyectos de historia oral y la museografía, sino en la indagación del lugar de las imágenes en el aparato represivo en el Cono Sur y el genocidio como práctica social donde la "disposición final" habría presentado más similitudes con el modelo de represión francés que con la "solución final" del nacionalsocialismo, aunque este acontecimiento haya sido el punto de partida de las prácticas genocidas reconocidas desde el siglo XX.[83]

82. En junio de 1961, Jacques Rivette publicó en *Cahiers du Cinéma*, "De l'abjection", donde se refería al *travelling* a partir del cual Pontecorvo filma el suicidio de una mujer, calificándolo de "abyecto". Con este artículo, Daney (1998) afirmó haber encontrado su vocación de crítico cuando la guerra de Argelia terminaba y por no haber sido filmada hacía sospechosa cualquier tentativa de representación: "Todo el mundo parecía entender que podía haber –incluso y sobre todo en el cine– figuras tabúes, indulgencias criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard que ve en los travellings «una cuestión de moral» me parecía una de esas verdades evidentes sobre las cuales no se retractaría nadie. Yo no, en todo caso".

83. Según Didi-Huberman (2004), cuando los nazis quemaban archivos, prisioneros de los laboratorios de imágenes lograron rescatar más de 40.000 clisés, lo cual, según

3. Adorno y Benjamin: teoría crítica y reinvención de obras, prácticas, duelos y siluetas

Algunas de estas aporías resurgieron de modo diseminado, a partir de presentaciones, mesas y conferencias, en el evento que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en 2010, el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria". El evento no solo tiene importancia en sí mismo por el hecho de que el espacio del seminario fuera no solo un lugar de la memoria, sino un espacio sobre el cual existía una causa jurídica. No deja de resultar paradójico que un lugar donde el habla y el lenguaje quedaron atravesados por uno de los dispositivos represivos como la obtención de información a partir de la tortura, se encontrara lleno de voces y palabras que en algunas de esas presentaciones volvían a pensar sobre las posibilidades del decir y el mostrar en los límites de lo decible y mostrable, en los que el lenguaje está bordeando lo inefable, un silencio ejemplar, difícil, (im)posible de representar, en cuerpo y palabra: el de quien no habló en el momento de la tortura.

En segundo lugar, porque también fue un momento en el que salieron a la luz al menos dos dimensiones de los problemas planteados. Por un lado, estaría la cuestión de ver qué se juega a nivel de una cierta lógica del reconocimiento a través de la decisión de que el seminario lleve el nombre de Walter Benjamin, ligado a un recuerdo en medio de conmemoraciones por los setenta años de su muerte, en el marco de una política oficial de la memoria (que se enunciaba como escritura) y que a este nombre sigan, casi como consignas, estos tres conceptos inmensos: Justicia, Historia y Verdad. El reconocimiento del legado de Benjamin no era una novedad, puesto que había mucho escrito a partir de su obra inacabada a causa de su muerte en Portbou, oficialmente considerada un suicidio.[84] Sobre todo, desde distintas teorías y prácticas de las cul-

---

el autor, impediría hablar en términos de lo indecible o lo inimaginable, aunque esta consideración es más en relación con una objetividad empírica que a una subjetividad.

84. Sobre la muerte de Benjamin en Portbou, puede verse *Quién mató a Walter Benjamin* (David Mauas, 2005), donde aparecen entrevistas a especialistas como Rolf Tiedemann.

turas visuales a partir de un texto que no estuvo exento de lecturas abusivas: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Esto produciría una diferencia en la reterritorialización de Benjamin no solo respecto de los trabajos e investigaciones específicos que se venían haciendo desde la filosofía académica, sino también desde los estudios culturales y desde los estudios visuales,[85] es decir, una diferencia en la lectura e interpretación que se hicieran de y sobre Benjamin entre los 80 y los 90 en Argentina. En la década de 1980, su obra circuló principalmente alrededor de *Punto de Vista*, con Sarlo y Ricardo Piglia. En los 90, en torno a la revista *Confines* con Ricardo Forster o en la versión del debate con Adorno que se reprodujo a partir del libro de Jesús Martín Barbero *De los medios a las mediaciones* (1987), sobre la industria cultural y los medios de comunicación. Mientras que desde algunas versiones de la Filosofía de la Liberación a fines de los 90 ya había comenzado a leerse la dimensión histórica y la resignificación de la memoria a partir de la categoría de víctima. El Benjamin que resurgió en la primera década del siglo XXI es el de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940). Aunque no dejaba de resultar paradójico el homenaje ligado al recuerdo que ha venido insistiendo sobre Benjamin, y no solo en Argentina, autor que

85. Susan Buck-Morss, una de las conferencistas, no solo escribió sobre un texto emblemático para los estudios visuales, *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte* (1992), sino sobre las tensiones entre la diseminación global de la cultura visual y la teoría crítica. La fantasmagoría era clave para entender la crisis del concepto moderno de experiencia y condición de posibilidad de una tecnoestética en la que la vista aparece como un sentido privilegiado del *sensorium* corporal. Habría que pensar así los problemas estéticos, considerando al cuerpo y los sentidos, su posible alienación o jerarquización, y no, o no solamente, como un campo disciplinar dedicado a formas culturales, artísticas o a la cuestión de la belleza. Sobre la recepción de Benjamin en Argentina, puede verse García (2010), el recorrido desde Luis Juan Guerrero, la traducción de Héctor Murena, la crítica de Ricardo Piglia, el debate en torno a la modernidad en los 80 y la recepción desde los debates sobre la memoria. La llegada de los textos benjaminianos fue muy temprana en Argentina, sin embargo, el primer libro dedicado a este filósofo recién se publica en 1991. También son ineludibles las relecturas de Enrique Dussel y Reyes Mate a fines de los 90, saliendo del marco estetizante de los estudios culturales. Por el aniversario de los setenta años de la muerte de Benjamin, se publican ediciones especiales como el número 2 de la revista *Constelaciones*, donde, además de Reyes Mate y García, participan otros especialistas en teoría crítica, como Sonia Arribas, Jordi Maiso y José Antonio Zamora.

durante su vida estuvo excluido de los espacios de circulación oficiales de saber y que en el póstumo *Libro de los pasajes* (1927-1940), casi un palimpsesto, mostró las tensiones dialécticas de la cultura decimonónica y de principios del siglo XX en su afán fantasmagorizante en la ciudad moderna, así como sus posibilidades utópicas.

En segundo lugar, otra de las cuestiones de este seminario –concerniente a este trabajo– que aludía a escrituras de la memoria, fue que quedó, de algún modo, evidenciado en el campo académico y de investigación, la transformación en los modos en que el cine de ficción y documental, así como otras producciones audiovisuales, fotografías y videos, entraron en espacios institucionales de investigación. Esto último no solo como fuentes y documentos y no solamente desde el modelo historiográfico, del discurso ensayístico crítico-teórico, como materiales ilustrativos o como producciones libradas a la circulación y recepción en y a través de los medios masivos de comunicación, de la web, como productos artísticos o de la cultura popular, sino con todas sus dimensiones de espectralidad. Puesto que se volvió a indagar no solo acerca del material audiovisual a la hora de pensar una memoria en imágenes e incluso una pedagogía del horror, sino también acerca del modo de circulación y exposición de una producción que no solo entra en la dimensión del estatuto de lo visual/estético, sino del documento y de aquello que como el *punctum*, el aura o el fuera de campo, el pequeño trauma perceptivo, lo desborda como tal, lo hace resistente al estudio sistemático o a la investigación definitiva. Estas conexiones entre memoria e imagen se produjeron en medio de una serie de debates a nivel global de rehabilitación de la imagen, más allá del texto (cuestión que ya había comenzado con los estudios sobre cine de Deleuze, poco visitados en los estudios visuales, en general y concretamente en España, aunque se apelara a conceptos recurrentes como "rizoma"). Desde los estudios culturales y el surgimiento de los estudios visuales, con autoras como Mieke Bal, Susan Buck-Morss y Nelly Richard en el Cono Sur, hasta el "giro icónico" en el campo de la teoría del arte con Keith Moxey y William J. Thomas Mitchell, mencionando solo algunos nombres.

Finalmente, no es el propósito, en el cierre de este trabajo, indagar otro largo debate en torno a las industrias culturales que siguió, a veces reduciendo la complejidad de sus ecrituras, el hilo de las posiciones de

Benjamin y de Adorno (Barbero, 1987) en el momento en que las transformaciones del concepto de cultura, así como de las políticas culturales y los debates en torno a la autonomía-posautonomía, la reproductibilidad y la industria cultural como sistema en tensión con la cultura popular, la mercantilización durante los años 90 (Schmucler, 1997b) y el debate modernidad/posmodernidad, se instalaban en América Latina y estarían presentes en los estudios de/sobre cine desde distintas perspectivas. Es decir, a partir del ensayo sociológico-político en lo que respecta a la industria cultural (Gonzalez y Rinesi, 1993), en la configuración de una estética de la ruina y la experiencia, en sentido benjaminiano, en el (nuevo) NCA (Aguilar, 2006), como reinterpretación de la teoría benjaminiana sobre la politización del arte en las vanguardias (Amado, 2009), en la reinterpretación de la infancia y la experiencia desde Agamben y la contraposición juvenil de Benjamin frente a la brujesca de Adorno (que llegó a conocer, a diferencia del primero, la industria cultural desde el centro del capitalismo), o como el correlato de una redefinición de la estética de la posdictadura que comenzaría con los ensayos adornianos de Schwarzböck, no solo acerca de la no reconciliación y el ideal "cine puro", sino acerca de *La mujer sin cabeza* y los espantos, en *Kilómetro 111*. En todo caso, se trata de considerar los modos en que el legado de la teoría crítica se redimensiona en torno al problema de la memoria en el cine y, en este sentido, las construcciones de saberes y prácticas desbordaron las de las imágenes en sí mismas y volvieron a plantearse desde una problematización de la razón instrumental, de la representación y la transmisión.[86]

Una de las formas de reescritura de la teoría crítica o tendencias de la Escuela de Frankfurt de mayor circulación en intersección

86. Adorno estuvo presente no solo a través de los textos de Feinmann. A diferencia de la interpretación que desde fines de los 80 tendió a reducirlo a una filosofía pasada de moda, elitista, apocalíptica o inadecuada para comprender la cultura de masas (Barbero, 1987; Eco, 1999; García Canclini, 1998), o, en otros contextos, inadecuada para cualquier posición vanguardista, en contraposición con Benjamin. Según Grüner (2008: 293), el "dilema adorniano" se enunciaba: "¿Renunciar a comprender y a representar Auschwitz –o sus muchos equivalentes posteriores– no será retroceder ante el espanto que nos causa la intuición […] de que es nuestro propio pensamiento (quiero decir: el de ciertas formas de la razón moderna, y no el de no se sabe qué delirio irracional o psicótico) el que ha hecho posible la existencia de Auschwitz?".

con el campo de los estudios de/sobre cine en Argentina fue, junto con la del campo de la comunicación (Schmucler 1997b), la de la sociología de la cultura y crítica de arte con los ensayos de Eduardo Grüner, cofundador de la revista *Cinégrafo*, editada durante los 80. Grüner fue también quien en un primer momento replanteó el problema en torno a la representación, sin situarse desde la estética y la filosofía francesa, en versiones como las de Rancière y Didi-Huberman (autor que junto con Aby Warburg, Grüner abordó luego) y que se volverían las tendencias dominantes ante aporías ético-estéticas, también de algún modo más cercanas a Benjamin que a Adorno. Se trataba de una reescritura ensayística que pretendía resituar "el dilema adorniano" (Grüner, 2001, 2008) de un modo que también lo vinculaba a la tradición de la crítica cinematográfica y al posicionamiento de Godard y Rivette que retomaría Daney (1998) al plantear la cuestión moral de un plano. Al mismo tiempo que el debate se situaba desde lo que podría considerarse una industria cultural de la memoria, en la medida que el cine tiene prácticamente desde su nacimiento el "pecado original" (Grüner, 2001: 40) de ser un producto y una mercancía del mercado global. Además de este pecado, tendría el privilegio de reproducir las operaciones del inconsciente. En uno de los tantos ensayos que dedica a Pasolini, Grüner (2007) definía al cine desde una interpretación benjaminiana como lugar de encuentro y conflicto entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario del Inconsciente. Aunque actualmente esta dimensión global de las narrativas audiovisuales se produce principalmente desde otros marcos narrativos y semióticos, desde la web, las redes sociales, los formatos y plataformas digitales y el cine, como espacio y como fílmico, ha devenido más bien un fósil, en sentido benjaminiano, a veces también un espacio de resistencia cuando todo es industria cultural audiovisible. Retomamos aquí, sin embargo, una pregunta que encontró diferentes enunciaciones en distintos momentos y umbrales de los estudios de/sobre cine y que en la versión de Grüner se formulaba: ¿cómo representar lo irrepresentable sin caer en la trampa de lo sublime, de la estetización del espanto?

Aquí, entonces, se incluían imágenes no cinematográficas que, como intervenciones urbanas, cumplían funciones sociales, políticas y artísticas.

Por ejemplo, las del *Siluetazo* (1983-1984),[87]que surge de una primera "puesta en cuerpo", o las fotografías en las que aparecen rostros de personas desaparecidas,[88] consideradas representaciones sustitutivas. Una fotografía representa una historia concreta que apela a la memoria desde una individualidad restituida de la ausencia (la desaparición a la que fue forzada). En el caso de la silueta vacía, existiría otra forma de representación. Cada silueta, figura abstracta, equivaldría formalmente a todas las demás: ni la singularidad ni la universalidad, sobreimpresas, se podían reducir una a la otra, desbordan su significación "arrojando un resto indecible de sentido que debe ser construido por el espectador" (Grüner, 2001: 70). Grüner analizó también fenómenos de dialéctica negativa, de *no imagen* o de invisibilidad estratégica en lugar de una restitución (rostro, silueta): en ella la ausencia señalaba la materia corporal de una realidad que solo puede seguir existiendo en la medida en que no es mostrada.[89] Este concepto de "restitución sustitutiva" no solo fue aplicado al estudio del primer *Siluetazo*, referente de intervención urbana en los estudios de cine, también se aplicó

87. La introducción de Longoni y Bruzzone analiza no solo la separación de la silueta de la idea de muerte, sino también la tensión en torno a si el *Siluetazo* fue entendido desde los límites del arte y la utopía vanguardista. Algunos de los promotores como Guillermo Kexel y Julio Flores objetaron la exhibición en sala (Kexel citado en Longoni y Bruzzone, 2008). La acción de "poner el cuerpo" portaría una ambigüedad: ocupar el lugar del ausente, aceptar que cualquiera podría haber desaparecido es también devolverle una corporeidad efímera. Esta acción produjo una diversidad de interpretaciones además de la lectura dialéctica de Grüner (2008), en la que se arrebataría a las "fuerzas del orden" sus métodos de investigación (silueta de tiza blanca en el suelo). Aunque también podría ser un gesto inconsciente que admitiría la muerte. Pero, aunque Grüner proponía que el intento (consciente o inconsciente) de representar la desaparición se realizaría promoviendo la muerte del cuerpo, debemos recordar, una vez más, que muerte y desaparición no son lo mismo.

88. El uso de fotografías se remonta a 1977, con el tiempo este recurso se instaló y concretó en obras como una bandera hecha en base a un *collage* de fotos, al cumplirse veinte años del golpe de Estado (Longoni y Bruzzone, 2008).

89. Los otros "modos de ver" (John Berger), que propone Grüner, son "desaparición anticipada", que se refiere a procesos que se producen en una categoría como la de desierto e "invisibilidad estratégica" construida a partir de las ideas de Berger, cuando describe minuciosamente una "fotografía" de seis militantes: un rectángulo, completamente en blanco, vacío. El dilema adorniano establece con lo real una "dialéctica negativa", una ausencia de representación que no supone ni una "retirada" del mundo de lo sensible ni un intento imperfecto de dar cuenta de lo real o de reflejarlo (Grüner, 2001).

al documental y las versiones biográficas en las que, a través de fotos, material de archivo, testimonios y de su montaje, se produciría una "restitución sustitutiva" en el formato biográfico. El problema que se traslada, indirectamente, hacia la narrativa y los modos de representación, ya en crisis, del cine y específicamente del documental, fue si aquello que se eliminaría en este recurso de sustitución sería la ambigüedad. En este punto es donde se jugaba el problema de la representación de una biografía, de aquello que se muestra y narra de modo totalizante, como una intensificación de la misma muerte que, según Grüner siguiendo a Pasolini, promueven la sustitución y el montaje o aquello que deja ver fisuras en la narración. Es entonces cuando la dialéctica negativa de Adorno y la suspendida de Benjamin volvieron a encontrarse de modo no binario, en lo que se refiere al carácter incompleto de toda explicación de la historia y sus víctimas.

Sin embargo, aunque se retome estos modos de ver y estrategias de restitución –incluso cuando en esa misma restitución se produciría un salto que permitiría adueñarse "de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" como el del documental de Echeverría *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Moriconi, 2005: 131)– las imágenes anteriormente mencionadas no se aplicarían directamente a todos los documentales –el caso del de Echeverría es precisamente el de un film que estuvo excluido de los modos tradicionales de circulación–, menos aún al cine en general. En otro nivel de análisis, las imágenes cinematográficas eran portadoras de una lógica de reproductibilidad técnica (como una fotografía) en una relación con el mercado y con la industria cultural –incluso aunque hayan sido producidas a veces desde una posición militante o marginal– diferente, ya que no circulan solo en el contexto de una comunidad que puede construir sus sentidos desde una historicidad o memorias concretas, como fueron en su momento las fotografías y las siluetas que se mostraban en el espacio público. Desde esta lógica inherente al modo de reproducción de la industria cultural, Grüner retomaba el debate Adorno/Benjamin en un punto álgido que no intentó moderar, manteniendo la tensión dialéctica que constituye este "monumento de la teoría crítica". No se trataría, entonces, de postular una lógica binaria en la lectura –abusiva según Grüner– de un texto como el de Benjamin. Tanto la dimensión democrática como la solución fascista suponían constatar sus

potencialidades progresivas o regresivas. Ambas desestiman la dialéctica en suspenso del razonamiento de Benjamin.[90] Este debate y las dimensiones de la reproductibilidad se redimensionan desde la globalización y circulación de imágenes a través de la web y las redes sociales: atraviesan la diseminación de la posmemoria y de los estudios visuales, cuestiones abordadas, en parte, por autoras como Buck-Morss. Pero en esta tradición de la crítica de arte y de cine en Argentina no estuvo presente hasta hace algunos años. Como tampoco Grüner consideró los modos de ver en relación con cuestiones de género, que si están presentes en John Berger. Esta tradición, que abreva en la vieja teoría crítica y el dilema adorniano, y que más allá de algunas sobreinterpretaciones no tiene que ver con el tópico instalado como "ideología de género", se fue incluyendo en una línea de investigación que se constituyó como red intelectual latinoamericana. Investigadoras como Ana Longoni (dedicada a las vanguardias) y Elizabeth Jelin (2005), a quienes luego se sumaron ensayistas y artistas a través de la convocatoria *Conceptualismos del Sur*, comenzaron a trabajar sobre los problemas de la representación, el arte y la memoria en un marco regional del Cono Sur, aunque en articulación con espacios globales como el Museo Reina Sofía o a través de editoriales españolas.

Aquello sobre lo que se centró este proyecto, que se concretó en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (2005), entre otros títulos de la colección *Memorias de la represión*, antes que conceptos o teorías –fragmentariamente presentes en los textos–, es el análisis de diversas manifestaciones artísticas y estéticas, incluyendo las cinematográficas. El concepto de manifestación artística se entendía no solo en relación

90. Esta dimensión fue señalada primero por Adorno (2003b), quien comparó la dialéctica benjaminiana con la fotografía instantánea de un movimiento que no se asimila a la idea de progreso. Por otro lado, la pregunta sobre si existe una fetichización de la tecnología en Benjamin, según autores como Huyssen, no podía plantearse fuera del contexto de la utopía tecnológica de principios del siglo XX, una "cultura de masas socialista" en la que la destrucción del capitalismo era una teoría que hacia los años 30 se había vuelto obsoleta según Huyssen (2002). Sin embargo, todavía Benjamin considera en *La obra de arte…* una dimensión emancipatoria de la crisis del capitalismo. Distinta fue la perspectiva de Adorno, Horkheimer y Kracauer, para quienes suponía el advenimiento del fascismo. El pensamiento de Benjamin, de todos modos, se transforma en sus tesis sobre la historia.

con el "mundo del arte" (galerías, museos, premios, teatros, cines), sino también a aquellas que, aunque no legitimadas como arte, recurren a materiales y procedimientos artísticos como parte de una intervención política, y en este contexto podría pensarse el cine desde un marco de investigación que ya no es específicamente historiográfico ni exclusivo de las epistemologías de lo audiovisual. En el prólogo se ubicaban estas reflexiones en el momento en que la industria cultural parecía "haber realizado el utópico programa de estetizar la vida cotidiana" (Jelin y Longoni, 2005b: XIV). Una cuestión que insiste en enunciarse en distintas escrituras y ensayísticas, donde se reformulaba la pregunta por cómo replantear las posibilidades críticas de la producción cultural sobre la represión y la posdictadura (no solo en estos textos que cruzan crítica de arte con estudios sobre memoria, sino, incluso, en una redefinición de la estética posdictatorial y el neoliberalismo, que, en otro contexto, ensayó luego Silvia Schwarzböck). El problema de la representación, su crisis, los límites, silencios y la horadación que corroe vestigios y símbolos volvía a ponerse de relieve. El concepto de arte, en este proyecto, si bien no se adecuaba a formas tradicionales, tampoco se identificaba con la industria cultural tradicional, ni con formas fragmentarias, hipermediatizadas que suelen caracterizarse como posmodernas, sino que se plantearon los dilemas que desde las vanguardias pusieron en cuestión el concepto de arte como mímesis o representación de la realidad. Aunque muchas veces los espacios de circulación de estas prácticas, como los museos europeos, ya constituyen otra forma de industria cultural, incluso más elitista.

Estos problemas se hacían cargo, a su vez, de la afirmación adorniana –mencionada y respondida, a veces desde lecturas incompletas, por autores como Rancière, Didi-Huberman e, incluso, Hirsch– de que después de Auschwitz escribir poesía era barbarie. Afirmación que tantas reflexiones, réplicas o respuestas arrastró antes y después del mismo desdecirse de Adorno en 1962, cuando otorgó al arte (concepto no evidente) una capacidad negada a la política: dar voz al sufrimiento,[91] y que suele leerse

91. "Pero ese sufrimiento […] también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz, el consuelo que no lo traicione enseguida" (Adorno, 2003a: 406).

en el contexto de la indagación sobre estética contemporánea, en tensión con la respuesta del poeta Paul Celan en la afirmación de que después del Holocausto lo único que se puede escribir es poesía.[92]

Esta forma de investigación, antes que en un desarrollo de conceptos o argumentación sobre una tesis, se produjo desde una serie de estudios de casos y obras (en tensión con las categorías más tradicionales de la historia del arte). Además del *Siluetazo*, se incluyeron artículos sobre intervenciones fotográficas, como *Miradas ausentes* (2001), de Juan Ángel Urruzola en Montevideo; el estudio de la obra del artista paraguayo Osvaldo Salerno, de Ticio Escobar; un artículo sobre el *Lava la bandera* en Perú, de Victor Vich; un ensayo de Nelly Richard sobre *Chile, la memoria obstinada* (1997, Patricio Guzmán) en cuanto hace recordar, antes que constituirse a través de imágenes-recuerdos, provocando trabajos de memoria por parte de la audiencia; un artículo sobre las narrativas del exilio, donde vuelve a incluirse *El exilio de Gardel* como "film fundacional del imaginario colectivo sobre el exilio", de Silvina Jensen; el problema del estigma de la traición en sobrevivientes que ha trabajado intensivamente Longoni; o el fenómeno del *brock* y el teatro en Brasil. En estos trabajos se perfilaban, entonces, algunas de las diferentes dimensiones de la memoria y de aquel otro concepto que suele considerarse su antónimo: el olvido,[93] pero también diferentes dimensiones de la justicia y el

92. Entre otras posiciones, que no aparecen mencionadas en el texto de Longoni y Jelin, habría que incluir la del discurso de Juan Gelman (2000) al recibir el premio Juan Rulfo porque dio un giro en la enunciación en cuanto a la temporalidad a la que alude "ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, que estamos en un durante, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal, llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo".

93. Se trataría, en este caso, probablemente más que de olvido, como proceso psicológico involuntario o patológico, de encubrir una instancia de responsabilidad. Sin embargo, desde el psicoanálisis, la literatura e incluso en la filosofía, (Deleuze, Ricoeur y Huyssen), el olvido está dialécticamente presente en la configuración misma de la memoria. En este marco están los ensayos incluidos en el libro de Blas de Santos *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad* (2006), donde se afirma que el deber de la memoria se convierte en su contrario cuando se instituye un culto oficial y el sujeto se aferra a mitos fetichizados para defenderse de un recuerdo traumático. Habría una

duelo. Este atraviesa, como se ha mostrado, algunas teorías cinematográficas desde Metz, indirectamente, en el ensayo de Aprea (2004), así como en las distintas interpretaciones de los documentales de memoria crítica o (pos)memoria como *Los rubios*, *M*, *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* o *Cuatreros*, donde el audiovisual se volvió un lugar de duelo, en cierta medida adaptativo o resiliente, o, desde otras interpretaciones supuestamente antagónicas, lugar de un duelo *queer* (Aguilar, 2006; Amado, 2009; Sosa, 2014). Aunque en cierta medida estas interpretaciones también tranquilizan, como sucede con el duelo ante el potencial peligroso de la melancolía, y se desplaza el sujeto de duelo, con respecto a una teoría como la de Metz.

Estas producciones que provocaron en los últimos años una resignificación del documental como testimonio –con todas las diferencias entre ellos–, obra, memoria, o posmemoria, no se estudian en la compilación de Jelin y Longoni, aunque incorporaron producciones como *La memoria obstinada*, perteneciente a una generación de la cual han tendido a diferenciarse las memorias críticas, posmemorias o duelos no normativos. Otra era la perspectiva de Patrick Dove (2005), que trabajaba no sobre el cine, sino sobre la literatura testimonial, el duelo y la justicia, incluyendo uno de los textos más citado al abordar la construcción del testimonio específico del sujeto histórico "mujer",[94] aunque no sin ambivalencias en

---

diferencia entre el "olvido" primeramente mencionado y aquel que se produce como reparación y defensa inconsciente del sobreviviente. Esto se ve en documentales de testimonios como *Shoah* (el testimonio de Michael Podchlebnik) o en el *Juicio a las Juntas* con el testimonio de una mujer que dice que el olvido fue el único modo de borrar el dolor físico.

94. Dove (2005) analizaba uno de los primeros libros que especificó el testimonio de mujeres *Mujeres guerrilleras. La militancia de los 70 en el testimonio de sus protagonistas* (1996), de Marta Diana, no se dedica así a prácticas artísticas. En relación con la justicia, afirmaba que, mientras el duelo pretende asumir la pérdida y situarla en el pasado, la justicia supone la posibilidad de determinar una medida apropiada para cada agravio, y habría que decir, entonces, que tiene que ver con el presente. Otra diferencia incluso se ponía en juego en el concepto de justicia, es decir, si se trata de aquella institucional o de una social que se produce fuera de estos marcos. Y en esta diferencia se jugaba la pregunta acerca del testimonio como afirmación o restitución de la dignidad. Ante lo inenarrable, la justicia y el duelo, se ocuparían de atestiguar o recordar una pérdida que no puede ser totalmente representada. Pero la justicia excede los límites de lo personal

cuanto a las tecnologías y violencias del género hacia militantes, que ha ido mostrándose también desde otras perspectivas en documentales. Así, por ejemplo, sucede en *Memoria de un escrito perdido* (Cristina Raschia, 2010) basado en la edición póstuma de los escritos de Graciela Loprete *Memorias de una presa política (1975-1979)*, publicado por primera vez en 2006 y narrado desde gestos de la cotideanidad antes que desde la épica militante. Mientras que el testimonio mismo se resignificó desde la puesta en evidencia de abusos y violaciones no solo vinculados a la represión dictatorial, sino a la industria del espectáculo que en algunos casos revictimiza o produce la construcción mediática y social de buenas o malas víctimas y el goce espectacular de la violencia, mientras que, en otros contextos, como el del extractivismo académico, se reproduce la violencia mediática y espectacularización, aunque intelectualizada.

En medio de estos marcos perceptivos y afectivos, han ido produciéndose otros documentales que muestran los testimonios de mujeres, de otras memorias. Algunas salen de la militancia tradicional, del espacio urbano de Buenos Aires; otras producen memorias *queer* con metrajes (des)encontrados o *found footage*, como *El silencio es un cuerpo que cae*

---

y, por otro lado, resulta quizá difícil imaginar cómo sería una política pública del duelo o un mandato de memoria, cuyas temporalidades son diferentes en cuanto a mensurabilidad, cronología o administración. La justicia, suele decirse, *se hace*, mientras que el duelo *se elabora*. Sin embargo, tal hacer y elaboración bordean una imposibilidad: la de hacer un duelo completo que entierre todo el pasado, sin restos ni fisuras, tanto como la imposibilidad de la justicia en tanto determinación final de una medida adecuada para las pérdidas del terrorismo de Estado, como lo nombra Dove, o del genocidio. Para otro autor recurrido en estos temas, LaCapra, el duelo se entiende no solo como práctica clínica, sino social, incluso ritual y exige especificidad de las víctimas, si no podría detenerse en la melancolía, la repetición y el pasaje al acto. Llega a afirmar que estos procesos sociales pueden ser la única forma efectiva de superar parcialmente la melancolía y la depresión. Cree incluso en "grupos de apoyo" que podrían facilitar el trabajo de la memoria y el duelo, aunque no está claro cómo podrían relacionarse con procesos sociales y políticos (LaCapra, 2009: 212). La elaboración, entendida desde Laplanche y Portalis como trabajo que detiene la repetición, no solo tiene que ver con una investigación historiográfica o artística. Aunque LaCapra reconocía que desde esta versión del psicoanálisis se ofrecen pocas perspectivas acerca de modos de interacción y de acción sociales más amplios. Cuestiones que bordean las modalidades no normativas y más creativas del duelo ya abordadas en relación con la posmemoria, así como las singularidades que no pueden ser totalmente objeto de políticas públicas del duelo.

(Agustina Comedi, 2018), narrado en primera persona y con material de VHS, *Madam Baterflai* (Carina Sama, 2014), retrato coral de travestis en Mendoza,[95] *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Álvarez, 2013), basado en una investigación de Lizel Torney y Victoria Álvarez que muestra, de modo más tradicional, a través de testimonios como los de Silvia Ontivero, las formas generizadas y sexuadas de la violencia genocida o el anterior *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2009), sobre la historia del Frente de Liberación Homosexual y la figura de Néstor Perlongher. En la segunda década del nuevo siglo, se produjeron otros trabajos que se enmarcaron en lo autobiográfico, entre el documental y la ficción, como *El padre* (Mariana Arruti, 2016), otro documental de Habegger en primera persona a diferencia del anterior, *El (im)posible olvido* (2016), y la más reciente *La casa de Argüello* (Valentina Llorens, 2018). Desde otra trayectoria, Lola Arias produjo otra forma de teatro documental de la memoria de Malvinas con testimonios de ambos bandos en el documental *Teatro de guerra* (2018), arriesgándose a la ironía, por momentos al extrañamiento, bordeando la espectacularidad y saliendo de la solemnidad.

Otras prácticas audiovisuales siguen desafiando los límites de circulación, experimentación y reproducción a través de la web, potenciando corporalidades consideradas disfuncionales, discapacitadas, deshaciendo géneros y fronteras entre la autogestión y la disidencia sexual: los trabajos (pos)pornográficos y filosóficos de Leonor Silvestri, la documentalización a través de *youtube* que ha producido junto con Mai Staunsager como *Mutante y orgullosa* (2016), con entrevistas y reflexiones

95. Se incrementaron producciones audiovisuales con el colectivo travesti en distintos lugares del país: las series *Las viajadas* (Cecilia Agüera, Gabriel Dalla Torre, 2010) y *Tacos altos en el barro* (Rolando Pardo, 2014), por nombrar dos producciones que salen del circuito de Buenos Aires. Al igual que desde hace unos años, con Marlene Wayar, Lohana Berkins, Susy Schok, Naty Menstrual, se producen actualmente voces y modos de autonarración y autorrepresentación travesti y transexual, con Camila Sosa Villada esa narrativa incluso ha llegado a grandes editoriales. Gaita Nihil y Ese Montenegro dirigen la editorial Puntos Suspensivos y llevan adelante la colección Poesía Trans Masculina, con textos de Julián Chacón, Alejandro Jedrzejewski, Nicolás Samuel Illuminati y Neu, entre otros. Desde el *trap*, Sasha Sathya también desestabiliza las normativas binarias y se presenta como translesbiana, trapera y productora musical. Es menor, sin embargo, el número de realizaciones audiovisuales producidas y dirigidas por personas travestis y trans en Argentina, aunque sí están presentes en redes, como lx activista *youtuber* Dani Díaz.

sobre (dis)capacidad y feminismos inconvenientes, las performances de Missogina (Constanza Álvarez), de Nadia Granados ("La fulminante"), entre otros colectivos y colectivxs que han logrado, aunque a veces de modo efímero, producir fuera de los circuitos tradicionales y de ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Se producen múltiples expresiones que circulan, a veces brevemente por la censura (como sucedió con los trabajos de Diana Torres), a través de la web y que han registrado sonidos e imágenes de manifestaciones, más masivamente con el Ni Una Menos, los paros de mujeres de los 8 de marzo, pero también en otras manifestaciones a favor de la legalización o despenalización del aborto o en contra de las violaciones y los femicidios. La velocidad de la circulación en las redes, con memes, gifs y grabaciones a veces anónimas o colectivas, desafía los marcos perceptivos e interpretativos tradicionales, aunque la película de mayor reconocimiento sobre el aborto la terminó produciendo un director que no vivía en Argentina, Juan Solanas.

En Barcelona, una de las referentes de la producción e investigación en posporno, Lucía Egaña Rojas, logró institucionalizar muchas de estas prácticas y disidencias a través de la gestión del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, así como desde la investigación en la UBA y en el Conicet lo ha hecho Laura Milano. Prácticas, subjetividades y escrituras diferentes, contradictorias y disidentes, en formas e ideologías, entre sí, que implican pensar, en cuanto *pos*, las consecuencias del capitalismo global, extractivista, o farmacopornográfico, según Preciado, desde los márgenes. Es decir, pensar qué sería lo pospornográfico en este modo del capitalismo que produce *corpus pornograficus* en un sentido de precariedad extrema y que excede un género o práctica audiovisual o una tecnología del género como el porno. ¿Qué relación tendría entonces con la (pos)memoria no solo en cuanto a la performatividad y a la representación, sino a la subjetivación?

Pero en estos primeros trabajos, como los de Jelin y Longoni, no había demasiadas especificidades respecto al género o sus deshaceres en las prácticas artístico-culturales en cuanto a las diferencias generacionales. La memoria y sus deslices (la falta o exceso de recuerdos) se correspondían, ya sea como modo de interpretar o dar otro sentido, a través de una obra de arte (en cuanto esta categoría misma se despegaba de las formas

tradicionales de la historia del arte, como en el *Siluetazo*), o como un trabajo en sí mismo y su repercusión activa en el presente, así como desde la diferencia entre una "memoria subjetiva", o afectiva, frente al modelo archivable, asimilado a la "historia oficial". De este modo, y más cerca de una dimensión filosófica e incluso psicoanalítica que historiográfica o social, lo que es amnesia en un nivel, en otro resultaba un recuerdo intenso que aparece como un ahora vívido, imposibilitando el trámite. Era por esto entendida como trabajo antes que como algo cerrado o dado, recuperable o reconstruible.

Estas perspectivas, a veces contradictorias, poco tendrían que ver con una cuestión solamente epistemológica o estética, lo que es y lo que no es representable, en términos de lo cognoscible o lo artístico. Señalan más bien la emergencia de un límite ante las presunciones de la razón y el entendimiento. Aquello que se nombraría luego sublime en la estética de los espantos, según Schwarzböck, que suscitó reflexiones académicas donde se volvían a buscar respuestas políticas en el cine de Martel o en otras producciones culturales, respuestas que iban más allá de lo que estas como artefactos expresan, produciendo nuevamente efectos de representación o lecturas alegóricas. Sin embargo, en la región que la compilación de Jelin y Longoni delimitaba al Cono Sur, y en el contexto de la producción de imágenes, este debate sobre la (im)posibilidad de representación presentaba una diferencia sobre el lugar de las imágenes. Se ha mencionado varias veces la posición de Lanzmann (1995), a partir de *Shoah* y de sus reflexiones sobre la obscenidad del entendimiento, que volvió a hacerse presente a través de la discusión incluida en el ensayo de Didi-Huberman (2004). Ahora bien, ¿podría surgir una diferencia a partir de las huellas y documentos visuales del genocidio en Argentina? ¿Alterarían estas condiciones la posición acerca de la (im)posibilidad de representación visual, o su re-presentación en tanto volver a traer o hacer presente, más allá de la mímesis? ¿Es válida esta pregunta considerando una diferencia –la supuesta no existencia de documentación fílmica– en sus implicaciones ético-estéticas?

Esta cuestión mencionada en distintos momentos de este trabajo, en la compilación de Longoni y Jelin, estaba delimitada en un artículo que afirmaba la no existencia de fotografías de los campos de concentración

y exterminio en Argentina (Langland, 2005). Una hipótesis que se examinó críticamente en estos últimos años, porque además en ese momento no estaban circulando todavía una serie de fotos como las de los cuerpos hallados en Uruguay. Una paradoja que ha continuado y provocado un posicionamiento en autores como Huyssen. Aunque en este caso, probablemente, antes que obedecer a esta necesidad de llenar una falta o un vacío, o encontrar una prueba empírica, sería importante considerar de qué modo se produciría esa creación de imágenes. Por un lado, desde Deleuze, las imágenes de la memoria tienen que ver más que con un archivo, con documentos originales o reales, con lo imaginario, aunque es preciso recordar que esta filosofía surgió desde una cultura y una sociedad con una fuerte tradición de conservación documental y de archivos. Quizá por esta dimensión imaginaria es que pareciera que en países donde no hay una tradición de conservación de archivos o imágenes originales, el cine (como otras producciones culturales) son deleuzeanas, pero quizá sea al revés: Deleuze deviene tercermundista al reinventar un espacio de proyección e intentar fugarse de la cultura que lo limita.

Por otro lado, los modos de visibilización como las fotografías, el uso en la esfera pública de las fotos de personas desaparecidas (no en sentido de prueba, sino las fotos en vida) es paradójicamente un uso que con el paso del tiempo borra la frontera entre la búsqueda de la persona viva y el homenaje o memorial a la persona muerta, cuya imagen quedaría fijada/visibilizada en la fotografía (Grüner, 2008; Moriconi, 2005; Langland, 2005). Este modo de visibilización ha llegado a ser parte de un lenguaje universal incluso en otros contextos como las militancias *queer*, así como se han resignificado a nivel global las siluetas con tiza trazadas en las acciones *Die-in* (a veces en plural: *Die-ins* y traducido como "moridas" en la acciones de *Queer Nation*). A nivel local, el evento de los 80 se citó en las manifestaciones con acciones nombradas nuevamente "Siluetazo" en contra de femicidios que, en 2015, organizaron Rocío Fernández Collazo y Cecilia "Gato" Fernández, a partir del asesinato de Daiana García que también impulsó el Ni Una Menos. Estas perfomances callejeras, en las que participantes ponían nuevamente el cuerpo para delinear una silueta y donde circularon consignas como "Somos/soy la(s) nieta(s) de las brujas que nunca pudiste quemar" o "Mientras haya femicidios no habrá

Nunca más", tuvieron nuevamente, como ya ha sucedido con otras prácticas e intervenciones feministas durante los 70 y en otros países, efectos performativos, reacciones violentas. A partir de 2016 con el "paro de mujeres" y la institucionalización de Ni Una Menos, también se produjo una resignificación de las políticas y estéticas del duelo que se habían implementado durante en kirchnerismo. En el marco de estas movilizaciones, entre diferencias en lo que respecta a colectivos, agrupaciones y singularidades, circularon imágenes, sonidos y objetos impactantes, como bolsas de residuos colgadas en distintos lugares, que simbolizan la violencia contra mujeres, travestis y transexuales. En la performance de Expresión MoLE (2018), compañía de teatro y danza aéreos, sus integrantes se colgaron embolsadas y permanecieron inmóviles durante horas en medio del movimiento de la Ciudad de Buenos Aires, durante la manifestación por el asesinato de Lucía Pérez. Se produjeron anteriormente otras formas de intervención en el espacio público, como la réplica de la muestra "Zapatos rojos" de Elina Chauvet, y la Caravana Femicidio es Genocidio, del grupo Fuerza Artística de Choque Comunicativa, donde las imágenes de los cuerpos apilados recuerdan a las de los campos de concentración y exterminio.

En el caso de la desaparición de Jorge Julio López, las imágenes del reclamo de aparición con vida y en la pregunta "¿Dónde está Julio López?", volvieron a poner en escena una silueta que delinea los contornos de su rostro con una boina, así como esténciles o boletas en distintas expresiones e intervenciones de arte urbano. Mientras que, en los medios masivos de comunicación, como señaló Carlos Mangone en el documental *¿Y Julio López? ¿La tercera desaparición?* (Silbando Bembas, 2009), la imagen y la narración suele limitarse a la "historia de vida", produciendo una reificación que se confirmó con las palabras del juez León Carlos Arslanián, también parte del tribunal del Juicio a las Juntas en 1985, cuando dijo en el documental: "es altamente probable que López esté muerto".

El documental en formato de videoinforme *Un claro día de Justicia* (2006), realizado por la Comisión por la Memoria y dirigido por Ingrid Jaschek y Ana Cacopardo, retrataba testimonios durante el juicio, pero también muestra algunos anteriores. Es imposible no recordar el documental de Lanzmann, a pesar de la gran diferencia con el monumento

visual de nueve horas, al escuchar la voz de López diciendo "acá estaba", cuando recuerda la disposición de algunos objetos y del espacio en su recorrido por el lugar donde fue secuestrado. El juez Carlos Rozanski –quien llega a comparar a López con Funes el memorioso– manifestaba en este audiovisual que en este juicio no se juzgaban una serie de delitos, sino aquello que formaba parte de un todo, de un plan sistemático de exterminio, definición que coincide con el concepto de genocidio, que había sido probado en el Juicio a las Juntas y sostiene la "importancia de juntar estos pedazos de espejos rotos". Hacia el final, varios testimonios manifiestan que en la justicia que se hizo a partir de la condena a reclusión perpetua de Miguel Osvaldo Etchecolaz, sigue faltando Julio López, quien permanece desaparecido. Se muestran entonces las imágenes del momento en que se aplaudía la sentencia del juicio y, al mismo tiempo, se reclamaba por la aparición del testigo principal durante todo el documental, en dos momentos distintos: en su testimonio ante el juez, pero también cuando se enfrentó a sus recuerdos en el Pozo de Banfield, pero que en el final, cuando se escucha la sentencia, falta. En estas últimas formas de representación audiovisual (los videoinformes y documentales), que afrontan el caso López, el cuestionamiento a través de las imágenes, así como su circulación alternativa, apuntan hacia los modos en que desde los medios masivos se instala, mostrando el hecho como noticia editada en medio de otras informaciones y, de este modo, se paraliza la posibilidad de una investigación acerca de un testigo desaparecido. Del mismo modo que en esta banalización se transgrede el compromiso hacia el testimonio, narrativa por momentos estallada en los documentales de segunda generación, como una afirmación o restitución ideal de dignidad, así como hacia aquello que no debe ser totalmente expuesto, en tanto existe una causa en curso, pero tampoco olvidado.



Conclusiones

Los estudios de/sobre cine en Argentina, como un campo en formación (con el fuera de campo que implica) o como un territorio, se presentaron desde un mapa imperfecto. El paisaje que se ha pretendido cartografiar, desde una arqueología y genealogía fragmentarias y donde probablemente sea más importante la pregunta por las escalas que el resultado, sigue trazándose más allá de este libro. Además, el cine se ha ido transformando a partir de las expansiones del audiovisual y de la modificación estos últimos años en las condiciones de producción y circulación, no solo desde la preeminencia del digital, sino de la reproducción global a partir de la web y del surgimiento de numerosos festivales y muestras que salen del circuito de Buenos Aires, como el Festival Provincial de Cine Mirada Oeste y el GRABA en Mendoza, donde, como en otras provincias, se organizaron producciones locales y laboratorios. También se produjo el surgimiento de nuevos dispositivos, como las plataformas de video bajo demanda, que redefinen no solo los términos de distribución, producción y circulación,[1] sino la subjetivación espectadora y los modos

1. La economía política de la comunicación ha sido una de las líneas de investigación de mayor crecimiento sobre estos nuevos formatos que, durante la pandemia de COVID-19, se han incrementado. También surgieron trabajos de investigación dedicados a géneros hasta hace poco escasos, o que se producían artesanalmente y circulan en circuitos alternativos, como el cine de terror. Entre estos trabajos está el libro de Carina Rodríguez *El cine de terror en Argentina* (2014). Esta perspectiva es ineludible porque, bien lo sabía Deleuze, el dinero es el revés de toda imagen. Faltan, por otro lado, trabajos dedicados a

de ver, donde a veces pareciera que todo es elegible, a partir del sensorio personalizado de los dispositivos digitales.

Pero, al tratarse de un trabajo surgido de una tesis, ante el riesgo de caer en un metadiscurso y en ficciones teóricas que se impongan como verdades, y dado que este género obliga a concluir, se retoman algunas hipótesis que permitirían delimitar distintas escalas de este mapa y algunos de los lugares, líneas, puntos y devenires que indican. A pequeña escala y con respecto a lo que se propuso sobre la autonomía, que, con tensiones, incompletamente, define un campo, se ha mostrado como se modula a partir de algunos umbrales de positividad, epistemologización y de diálogo con la filosofía contemporánea, principalmente desde Deleuze, pero también con Rancière, Didi-Huberman, Badiou, en menor medida con Butler y Nancy, además del legado de la vieja teoría crítica (Adorno, Benjamin y Kracauer). En el primer umbral de positividad, la historiografía se constituyó como una línea hegemónica que, al igual que la semiología, produce una discontinuidad con las formas de escritura de las vanguardias, del documental o del cine político de los 60 y 70, en el marco de una reinstitucionalización de la investigación, de los primeros catálogos y archivos que se organizan durante la transición. Así como se produjo una reflexión acerca de prácticas cinematográficas interrumpidas, aunque falte investigar y encontrar parte de estas escrituras y producciones que se realizaron antes de la dictadura y durante, en el exilio. Se ha mostrado la configuración de diversas líneas, más o menos definidas, que se trazan entre la semiología y el análisis estructuralista, la historiografía y las metáforas del cine como "espejo" o "reflejo de su tiempo" y se diferencian de las crónicas historiográficas preacadémicas (el grado cero de los umbrales u otra forma extendida del de positividad) de Di Núbila y del espejo del mundo, posteriormente trizado, de las historias universales, como la de De Ajuria. Entre estas últimas, brotó el personaje conceptual De León Margaritt, donde la misión civilizadora del cine produce prescripciones moralizantes sobre artefactos técnicos y muestra en una lectura a contrapelo no solo el sentido del acontecimiento de la llegada

una cuestión fundamental como es la distribución del cine latinoamericano, que sigue siendo difícil dentro de la región y fuera.

del cine, sino otra genealogía de la performatividad de las imágenes. Performatividad de las fantasmagorías en relación con un duelo (reprimido) y, por otro lado, de la linterna mágica, cuando surge una primera imagen que habría producido género. La mujer entre llamas, la bruja, la fantasma, la pecadora, proyectada. Imagen-cuerpo, imagen-herida que emerge a contrapelo de la genealogía de la imagen de la bandera de Py, dada por perdida, como la primera del cine argentino.[2] Imágenes paganas que, sin embargo, forman parte de un repertorio evangelizador y que se relacionan con otras formas de colonización de la sexualidad y de los cuerpos. Indirectamente la figura fabulada de la bruja, como primera proyección injuriante y como lo *queer* que pasó de insulto a categoría metodológica, resuena, en este caso, en las movilizaciones feministas.

En el mismo umbral de positividad, las líneas del ensayo, así como del análisis sociológico-político crítico, se diferencian de una historiografía especular o positivista del cine, poniendo en cuestión, en algunos casos, el concepto mismo de cine argentino y su futuro. También se produjo una ampliación del concepto de cultura a partir del cine en el marco de la cuestión de la cultura popular hegemónica. En estos primeros trabajos comienza a historiarse el rol de la crítica cinematográfica, así como de revistas y publicaciones especializadas, con escrituras que se producían específicamente desde la crítica. Aquello que aparece trazando a mayor escala una línea transversal en estos estudios y ensayos, son los conceptos de cine como industria, de autor o de autora. La excepción fueron algunos de los análisis que se producen en la ensayística sociológica y que volvían sobre la producción militante o de vanguardia. Del mismo modo, se producen perspectivas epistemológicas acerca del lugar del cine desde una representación de construcción social del conocimiento y en el marco de escrituras ensayísticas sobre el cine argentino y la *video-política*, en una

2. *La bandera argentina* (Eugenio Py, 1897) ha sido trabajada desde la experimentación por Andrés Denegri, en la instalación fílmica *Mecanismos del olvido* (2017), donde la imagen-quemadura expresa la pérdida del archivo. En el caso de la imagen de la linterna mágica, muestra no la pérdida o quema del símbolo patrio, el hiato en el archivo nacional, sino del cuerpo. Material que trabajamos actualmente, de modo audiovisual, con la directora y montajista Camila Menéndez.

reflexión más amplia en torno a la industria cultural y sus implicancias políticas y sociales en el marco del neoliberalismo.

La cuestión de la memoria estuvo en este umbral delimitada a los hechos recientes de la dictadura militar y fue entendida, sobre todo, a partir de la historiografía, como "recuperación" o "reconstrucción" del pasado, desde la metáfora del espejo o reflejo, donde una serie de películas fueron vistas como documentos que lograban mostrar algo sobre lo que a nivel social no era todavía posible visibilizar o articular un discurso: la desaparición. Esta perspectiva, que implica también una cierta performatividad de las imágenes, se diferenciaba del concepto más amplio de "memoria liberadora" opuesto al del "historia dominadora", que circulaba en algunos de los textos testimoniales de la praxis del Cine Liberación.[3] Aquí se produjo la diferenciación entre "cine de historia", "cine de memoria", "cine de recuerdo" o las diversas temporalidades de la memoria, donde no solo se vincula al pasado o a operaciones de reconstrucción, sino también a la cuestión de la representación, la percepción, la afectación y los efectos performativos de las imágenes. Se ha mostrado, así, cómo este problema en la historiografía habría sido abordado en general como un tópico –social, histórico o político– que atañe principalmente a los contenidos o temas de las películas antes que a cuestiones narrativas, dispositivos de representación o lugares de enunciación y que aparece, en algunos casos, como un concepto que se construye a partir de un correlato jurídico, que, por otro lado, había quedado fuera del discurso oficial en el momento en que estos textos se escribieron. En otra escala mayor de este primer umbral, la cuestión del género y las vertientes feministas, empiezan a circular en algunos trabajos historiográficos y de la ensayística sociológica a partir de conceptos como "mirada femenina" o "tecnologías del género". Aunque más que para indagar acerca del cine como tecnología social, para afirmar una determinada cinematografía

3. Si bien Huyssen (2002) se refería al *boom* de la memoria como "giro hacia el pasado", como hemos mostrado a lo largo de este trabajo, tanto a nivel fílmico, desde el documental y la ficción o desde formas que mezclan ambos en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano, así como en la escritura testimonial, la memoria no solo tenía que ver con los "pretéritos presentes", sino con un futuro posible.

de mujeres, donde se destacan directoras y productoras como Bemberg y Stantic, entre otras latinoamericanas.

En ese mismo período, otra línea se distinguió enunciando "otra historia", donde el cine no se definía desde las metáforas de la ventana, el espejo o el reflejo, sino que, al abordar una producción que había quedado fuera de la historiografía, la que se produce durante la dictadura, se identifican dispositivos y discursos oficiales. De otro modo, en algunas versiones de la ensayística sociológico-política, el cine no se definía como lenguaje que refleja una realidad social, sino como lenguaje de los cuerpos inmersos en un campo político, entendido como un campo de fuerzas definido a partir del concepto de poder foucaultiano. Sin embargo, a pesar de encontrar una reflexión ensayística consciente del lugar del cuerpo sexuado, no hay en este contexto alusiones al cine como tecnología de género o desde otras herramientas que se utilizaban desde los feminismos o estudios de género. Así como en el marco de la hipótesis de un "cine de régimen" o en los análisis del cine *durante* y no *sobre* la dictadura, la cuestión del género y la visibilización y performance del cuerpo femenino o feminizado, las prescripciones picarescas o censuras sobre la sexualidad, en el marco de la construcción de un alteridad negativa o negada en cuanto repudiada, es una línea poco abordada o analizada hasta hace poco. Habría prevalecido, en este umbral de fines del siglo pasado con algunas excepciones, la tradicional asimilación de estas películas a manifestaciones de la cultura popular hegemónica.

Se ha mostrado cómo estos trabajos se centraron, sobre todo, en el modelo institucional y en la circulación en Buenos Aires. Esta es una diferencia con respecto a la producción teórico-práctica de los movimientos de las décadas anteriores, como el Nuevo Cine Latinoamericano o el Tercer Cine, cuya proyección era continental. En un nivel epistemológico, se pone de relieve el interés desde el cual comienzan a dimensionarse las películas, todavía entendidas en un contexto de producción muy diferente a la actual expansión digital, a partir del campo sociológico-político como fuentes, como textos y documentos históricos. Esto último no solamente en lo que respecta al documental, sino también a géneros como las comedias. La cuestión de la cultura popular, en el marco de una producción intelectual, que se muestra descentrada en cuanto al modo

de producción disciplinar, se habría concretado en publicaciones –la mayoría en el formato de compilación de ensayos– que provienen muchas veces de diferentes disciplinas o de la crítica cinematográfica.[4]

En lo que respecta al documental, a veces asimilado a la categoría de cine testimonial –tanto en la historiografía tradicional, en el ensayo sociológico-político y en la "otra historia"–, quedaría en este umbral, principalmente, a cargo de la antropología visual. La producción escrita, así como la construcción de corpus de análisis, sería escasa. Esto a pesar de que la producción ensayística se posicionaba respecto a la cinematografía de los 60 y 70, cuando esta práctica tuvo gran expansión. Actualmente se ha diversificado en un crecimiento exponencial en cuanto a la producción de investigación específica.

Estos primeros trabajos historiográficos delimitaron un corpus de películas que circularán y serán vistas como documentos de historia y de memoria, no solo a nivel nacional, sino internacional. En primer lugar y con mayor difusión, *La historia oficial*, pero también *La noche de los lápices*, *Sur* y el díptico *La república perdida*. En este paisaje, el estreno en la década siguiente de *Un muro de silencio* produjo una discontinuidad con la versión de "los dos demonios". La pregunta y la respuesta del final de la película de Stantic fue interpretada como una crítica a las leyes del olvido y como la emergencia de la voz de una nueva generación, aunque todavía no escuchada en este umbral. La cuestión del exilio y sus diferentes dimensiones (interno/externo) es otro de los *locus* de este primer umbral de positividad, así como la búsqueda, a través de herramientas de análisis literario de formas alegóricas, metafóricas y metonímicas del cine que no pudo abiertamente mostrar o decir algo sobre la situación represiva durante la dictadura. Estas figuras retóricas habrían sido aplicadas al análisis de un género concreto: el policial.[5]

4. Según algunas hipótesis, se trataba de una historiografía estructurada a partir de cambios institucionales, de gobierno y la legislación dentro del cine, "sin tener en cuenta la interacción de ese artefacto cultural con otros, los procesos políticos de larga duración y las transformaciones socioculturales más profundas" (Halperin, 2004: 9). Aunque esta afirmación no sería aplicable a toda la escritura ensayística sociológica ni historiográfica.

5. Aunque es ineludible mencionar que en este primer trabajo de archivo y construcción de corpus cinematográficos quedarían fuera, no solo gran parte del cine militante, como

Al cartografiar este umbral de positividad, con algunas excepciones, no se registran trabajos más exhaustivos en forma de tesis, producción que se incrementará exponencialmente en el nuevo siglo. Por el contrario, se destaca ineludiblemente la voluntad ensayística, así como las primeras articulaciones, periodizaciones, inventarios, archivos y proyectos de investigación institucionales después de la dictadura, incluso desde un posicionamiento acerca de la memoria colectiva o social, que en ese momento, comienzos de la década de 1990, no estaba presente en el espacio público cuando existía una política de reconciliación nacional. Podría considerarse entonces que en este momento el campo adquiere cierta autonomía con respecto a lo que era la política oficial, desde un concepto de memoria que se delimita a partir del correlato jurídico.

El umbral de epistemologización descripto define, en primer lugar, el posicionamiento de la crítica cinematográfica, no solo respecto a la reinscripción de la categoría de lo nuevo y la autonomía, en el marco del (nuevo) NCA, sino respecto al lugar mismo que ocuparía la crítica. Se ha visto cómo esta formación discursiva, desde diferentes publicaciones periódicas y compilaciones donde se destacan *El Amante*, *Film* y *Kilómetro 111*, produjo la afirmación de una discontinuidad con respecto a la década anterior y a la escritura historiográfica, pretendiendo ejercer una función dominante de validación y autolegitimación en tensión con otras perspectivas críticas. En otra escala, la cuestión que articula este umbral tiene que ver, en primer lugar, con los análisis que comienzan a redefinir la modernidad y posmodernidad cinematográficas y a poner de relieve el lugar del cuerpo filmado y filmante, tanto en el documental –que se diferencia de las formas miméticas y realistas– a partir de conceptos como el de "ensayo filmado en primera persona" o "giro subjetivo", así como en la representación de los cuerpos en el (nuevo) NCA, produciendo, en algunos casos, lecturas alegóricas del neoliberalismo, la modernidad líquida o la posmodernidad. En segundo lugar, pero relacionado con lo

---

el Cine de la Base, sino algunas de las películas realizadas durante los años 80, como *Habeas corpus* y *Juan, como si nada hubiera sucedido*, así como la mayoría de producción de realizadoras y de directoras no solo del cine clásico o moderno, sino del experimental, como Narcisa Hirsch.

anterior, otra característica de este umbral de epistemologización es la reinterpretación del concepto de representación. En el caso de la ensayística crítica y en algunas tesis académicas se vinculaba no solo con la modernidad cinematográfica, como se venía planteando desde la crítica, o con el concepto de modalidades documentales de representación que suponen una realidad por representar, sino con los debates de la é(sté)tica filosófica contemporánea en torno a los conceptos de representación y de lo irrepresentable (y de prácticas de re-presentación), a partir de los cuales se produjo una crítica hacia el corpus que se había constituido desde la historiografía, así como la afirmación de la emergencia de una nueva generación de cineastas. Es aquí también cuando, ampliando la escala, puede verse el comienzo de la modulación y desplazamiento de la cuestión de la representación, y sus fisuras, a la de la performatividad de las imágenes.

El concepto de generación se utilizó no solo en relación con la emergencia del (nuevo) NCA, señalando una discontinuidad con respecto a los 80 o, en algunos casos, comparando esta producción con la de los 60 –pero donde, a diferencia de esta última, existe ya una cantidad de producciones cinematográficas realizadas por mujeres o donde tienden a deshacerse las enunciaciones, códigos narrativos y performances binarias del género, aunque no existieran referentes del feminismo como Bemberg–, sino también en relación con el concepto de posmemoria. Las tensiones, reescrituras y contradicciones que se evidencian, agrandando una vez más la escala, tienen que ver no tanto con la especificidad, o su falta, sino con la forma en que se habría aplicado a partir de una de sus dimensiones, en lo que respecta a una segunda generación y a la interpretación performativa familiarista o afiliativa de la memoria tal como la entiende Hirsch. Aunque un documental como *Los rubios* –tratado como caso paradigmático de posmemoria en el campo– pueda considerase performativo, la utilización por extensión del concepto de performatividad de la memoria –que tiene un sentido diferente al del documental performativo, o a la performatividad del género según Butler, ya revista críticamente por autoras latinoamericanas– y la interpretación del concepto de trauma que supone puede resultar homogeneizante. Impedir, así, en algunos casos, percibir diferencias y singularidades, en el marco

de una línea de interpretación que se produjo no solo a partir de herramientas de análisis que tienen que ver con las imágenes, los modos de enunciación, las modalidades de representación documental, la puesta en escena, las dimensiones semióticas, el género, la corporalidad, las condiciones de producción, sino también con una determinada interpretación del duelo. No se trataría, sin embargo, de estar "a favor" o "en contra" de la posmemoria, como de la posmodernidad, en un esquema binario que se explicaría según posiciones duales, porque no se trata, en última instancia, de un debate, o no solo de esto, sino de una estructura de subjetivación y en algunos casos también de sujeción. Se ha intentado mostrar qué implicancias tiene y cómo se ha reescrito –(pos)memoria–, reinterpretado como en el caso de Prividera, o instalado global y localmente en la academia a través del tropo del Holocausto. También a la hora de pensar memorias que no se ajustan totalmente a las culturales, políticas o institucionalizadas y que suponen una discontinuidad, mostrando líneas en común con otras formas de subjetivación que surgen desde la inversión del lugar de objeto de la representación, como en algunas prácticas del posporno. Aunque este concepto, como el anterior, no sea evidente, también se reinventa lo porno con *Las hijas del fuego*, así como *Cuatreros* reinventa el testimonio y el archivo, y, con las producciones de performances e instalaciones que las anteceden, Carri deviene de hija cuestionada a astra/monstra, madre y *queer*, y, finalmente, se nombra feminista antiespecista, también cansada de testimoniarse, de mo(n)strarse,[6] de saber que sus producciones serán objeto de estudio de la crítica y de la academia, de "categorías impensables" (Carri, 2018b). En todo caso, la definición de Hirsch tiende más a la especificidad, en lo que respecta al género y a la transmisión y por esto mismo puede excluir las diferencias, aunque pretenda asimilarlas a partir de lo afiliativo.

6. En "Monstrare", Carri (2018a: 185, 186) mencionaba esa dimension posgénero al "monstrarse" sin identificarse con el género asignado, ni con el que podrían asignarle, entre otras monstruosidades que son su arte de "víctima privilegiada". Anomalía que afirma entre mudanzas y mundos de mostración audiovisual infinita, donde, finalmente, "El archivo es el cuerpo" que no se apropia de la injuria la hace carne.

En este umbral de epistemologización, el género ya no se piensa desde las categorías tradicionales del feminismo, y los análisis fílmicos o audiovisuales no solo se inscriben desde una forma de escritura sobre cine en la que lo político y lo social adquieren relevancia –incluso por encima de un análisis formal–, sino que, además, resignifican el lugar del cine en la construcción de la memoria colectiva e individual. Se ponen de relieve las diferencias en sujetos y subjetivaciones no solo en lo que podría considerarse un lugar de enunciación, que en algunos casos se interpreta a partir del concepto de generación y los lazos de familia y en otras formas ensayísticas desde el lugar del cuerpo o la puesta en cuerpo –que tiene como correlato un no/cuerpo, el de la desaparición– de quienes desde este gesto afirman una subjetividad, sino también desde un trabajo intergeneracional de duelo normativo o no. Esto produjo que la interpretación de una serie de documentales, como *Los rubios*, *Papá Iván*, *M*, *Encontrando a Víctor*, entre otros y otras narrativas literarias, fotográficas, teatrales o poéticas, se volviera en algunos momentos plano de un psicoanálisis ya no abocado a la subjetividad espectadora, sino realizadora, así como plano de la redefinición o interpretación *queer* del duelo. Aquí interesa destacar como, más que desde una puesta en cuerpo, desde una corporalidad intensiva, se atraviesa la representación y sus aporías como presencia actual de una ausencia virtual.

El último umbral delimitado en este mapa es, probablemente, el que presenta un desafío que abre el campo de los estudios de/sobre cine hacia una serie de problemas que se plantearon a nivel epistemológico al comienzo de esta tesis y que volverían a emerger desde el pensamiento filosófico. Por otro lado, se trata del momento en que comienza a dimensionarse el lugar del cine argentino en relación con otro campo: el de los estudios de/sobre memoria, y donde la cuestión de la representación, la performatividad y la transmisión no involucran solo imágenes, sino también teorías y prácticas de producción de conocimiento e investigación. Es decir, cómo estas teorías, modelos, tropos e investigaciones en el marco de la tecnociencia global ya no describen ni construyen, sino que producen aquello que pretenden conocer.

En otra escala ampliada que traza una línea transversal, se ha mostrado cómo la filosofía del cine de Deleuze está divida a partir de dos grandes

conceptos: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Esta división, que supone un *después* y que diferencia la estructura de estos libros de otros de sus textos, no es arbitraria. Responde no solo a una interpretación de la filosofía de Bergson, sino a la conceptualización a través de imágenes cinematográficas de las crisis y quiebres de civilización del siglo XX que Deleuze nombró a partir de acontecimientos situados espacial y temporalmente y que le llevarían a decir que en el cine político europeo el pueblo falta, mientras que deviene en las cinematografías tercermundistas, produciendo una fuga en el interior de la estructura de sus textos. En lo que respecta a cómo se habría recepcionado o reescrito el pensamiento de Deleuze, es posible afirmar que los conceptos deleuzianos están presentes desde mediados de los 90 en el campo de estudios sobre cine en Argentina. Aunque en aquel momento no se haya trabajado específicamente desde el concepto de memoria, sino a partir del de cine moderno, cuando se analizaban cinematografías como las de Birri en relación con el neorrealismo, a partir del devenir trance en el cine tercermundista, o desde esquemas narrativos de la "gran forma" y la "pequeña forma", al producirse los primeros ensayos en torno al Tercer Cine y al cine político. En el umbral de epistemologización continúan circulando algunos de estos conceptos, pero los ensayos y tesis sobre el (nuevo) NCA, como los de Amado y Aguilar, se distanciaron de las tesis deleuzianas acerca del cine del tercer mundo en una afirmación de autonomía. Así como se produjo una crítica de la bipartición de los estudios sobre cine y de la idea de minoridad del cine tercermundista. Estas críticas son ineludibles, como son las que se produjeron desde los estudios subalternos en torno al concepto de representación, así como la falta de mención de movimientos y corrientes documentalistas y otros cines en América Latina enmarcados en la categoría de Tercer Cine o Nuevo Cine Latinoamericano, ya que Deleuze se restringe al Cinema Novo y no registra acontecimientos que determinaron las prácticas del documental y la ficción, como la Revolución cubana, ni el proyecto con que continuaría Rocha (*América nuestra*), ni las interrupciones producidas por las dictaduras en el Cono Sur. Aunque en algunas críticas, por momentos, no se alcanza a dimensionar el lugar diferencial del concepto de memoria en los estudios sobre cine al interior de la obra deleuziana, es decir cómo se reinventa y diferencia de

los textos con Guattari, y por esto mismo tampoco se alcanza a dimensionar que la división se basa en una crisis y en una transformación del concepto de imagen, donde la resignificación del bergsoniano de memoria produce a través del cine otra filosofía de la memoria del siglo XX. Las críticas, en muchos casos, tienen que ver más con ciertos conceptos de Bergson, como el de fabulación, su dimensión etnocéntrica. Así como podrían mencionarse la sobrecarga de memoria que se proyecta hacia el cine tercermundista; la analogía entre el devenir pueblo y el devenir mujer, cuya crítica ya estaba planteada en los 80 con autoras como Braidotti y De Lauretis; el anacronismo que no tiene en cuenta las interrupciones de estas cinematografías; el fondo de humanismo europeo que prevalece por momentos bergsonianamente en ciertas nociones como cuerpo y cerebro en Deleuze. Ver entonces de qué modo recuperar un movimiento que no sea un esquema automático de acción-reacción exclusivo de ciertas corporalidades y pedagogías audiovisuales, pero que tampoco se hunda en el intervalo de la brecha cerebral, tantas veces negada como cerebro, o vacío, a otras animalidades, corporalidades y motricidades. Así como la potencia de acción-reacción fue negada a las corporalidades femeninas o feminizadas, reencontrar, acaso, un movimiento que no se pierda en el laberinto del tiempo, como construcción o como desierto, o que se detenga en un archivo. Encontrar un instante, una memoria nietzscheanamente crítica que, como quería Deleuze, sea "más bien una facultad que debe repeler el pasado en vez de convocarlo" (*El abecedario de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang, 1996).

En otra escala media despunta la ontología de la imagen digital, que supone, además, una perspectiva sobre el concepto de otredad, en algún punto también etnocéntrico, en un sentido no solo ontológico –en lo que concierne a la imagen digital–, sino cultural y que se diferencia del "devenir otro" que Deleuze vería en cinematografías como las de Rouch. Una cuestión que, así como el lugar del espectador –y su goce– ante la alteridad, volvió a presentarse en los ensayos del umbral filosófico, a partir del quiebre del modelo narrativo clásico de representación (de la imagen-movimiento en imagen-tiempo, según Deleuze) cuando se introdujo el concepto y figura de genocidio y las diferentes significaciones y modos de representación. Dando un paso más en lo que respecta a las

relaciones entre imágenes de cine, video y digital, se identificó una transformación tecnológica que ha producido un impacto en las distintas ontologías y filosofías del cine –así como en las utopías y distopías– basadas en la materialidad fílmica y en la idea de redención de la realidad física. Se ha mostrado que los límites del mapa de este territorio bordean otras líneas de fuga y formas de pensar y experienciar el cuerpo, desde los feminismos, desde otras prácticas y disidencias del género, o desde otras epistemologías, como en el caso de Haraway y el manifiesto para *cyborgs*, quien, desde el centro mismo de producción de la tecnociencia, no dejó de preguntarse sobre el poder de toda visión, es decir, con la sangre de quién se crearon *sus* ojos.

Las tendencias de la filosofía y la crítica cinematográficas francesas que se impusieron fueron configurando en el último decenio un espectro de conceptualizaciones en torno al problema de la representación, del cuerpo y de la imagen-digital o numérica. Mientras que, por otro lado, se volvía a pensar la posibilidad de deslindar un cine de memoria cuando se identificó un acontecimiento concreto, situado espacial y temporalmente, la última dictadura militar y la pregunta acerca de cómo definir un nuevo comienzo para una genealogía, delimitando un nuevo corpus. Aunque no está evidenciado a lo largo de los ensayos de este umbral, el modo en que, a nivel narrativo, ese acontecimiento tendría que ver con la transformación de un régimen de imágenes a otro, si es que se produce y cómo, y si tiene sentido seguir pensando o intentando ver en las producciones del cine argentino o latinoamericano este devenir de la imagen. Aunque sea posible afirmar que otras cinematografías que no suelen incluirse en los corpus de cine de memoria o sobre la dictadura, como las de Martel y Alonso o el film *Habeas corpus* de Acha u otras formas experimentales, estarían más cerca de las dimensiones narrativas y modulaciones de la memoria de la imagen-tiempo, aunque no necesariamente de un cine tercermundista político y de memoria del modo en que lo entendía y reinventaba Deleuze. Teniendo en cuenta que el mismo concepto de tercer mundo se ha ido redimensionando, de un proyecto que intentó unir y producir afinidades, a las actuales condiciones de la mundialización y la globalización que han propiciado las posibilidades de un cuarto mundo.

En este último umbral se expandió, en un primer momento, una de las líneas más importantes a lo largo de la historia de los estudios sobre cine en Argentina, desde su reinstitucionalización a partir de 1983 y con anteriores vestigios, que es la de la teoría crítica o Escuela de Frankfurt. Se ha mostrado a lo largo de este trabajo cómo ha sido una de las más importantes en el marco de la ensayística sociológica y política sobre cine, así como en el campo de las ciencias de la comunicación y la estética, o transestética, con González, Schmucler, Grüner, Schwarzböck, así como en los trabajos de estudios sobre memoria con escrituras que incluyeron imágenes cinematográficas y fotografías. Ampliando la escala se ve, por un lado, la reflexión acerca del lugar del arte, retomando el dilema adorniano en el marco de las vanguardias y conceptualismos que pusieron en cuestión la mímesis o representación durante los 60 y 70, o que se reinventaron en otras prácticas como el *Siluetazo* en la posdictadura. Por otro lado, resurge en la construcción de memoria colectiva, incluso en el marco de la transmisión intergeneracional, donde algunas películas como *Garage Olimpo* o *La noche de los lápices* fueron utilizadas como pruebas de modo ilustrativo o como material pedagógico, aunque muchas veces ese fin instrumental no tenga en cuenta el problema de cómo y para qué se representa aquello que pretende transmitirse en el marco de una "pedagogía del horror" para la no repetición. En un momento en que se produjo la reemergencia del pensamiento de Benjamin, no solo desde la interpretación que prevaleciera en torno a los medios y mediaciones a partir del llamado debate con Adorno, sino también desde las tesis de la filosofía de la historia.

El presente de los estudios sobre cine muestra nuevos desafíos en su encuentro con otro campo incipiente, como es el de los estudios sobre memoria a comienzos del nuevo siglo y con la reemergencia y reinvención de los feminismos en la segunda década del siglo XXI. La autonomía de un campo transdisciplinar no solo implica refracciones, apropiaciones de las líneas que confluyen. También implica reflexiones en posiciones que se encuentran fuera del campo, líneas de fuga, devenires que redefinen la misma noción de autonomía, más allá de las lógicas objetivas del campo como juego de relaciones de fuerza, poder y dominio. Deleuzianamente, la autonomía es el devenir minoritario de la conciencia. Así, si

a partir de la intersección con los estudios sobre memoria, se redimensionaron algunos de los conceptos de la teoría crítica, también sería importante continuar pensando si aquellas posiciones alcanzadas en las diferentes configuraciones filosóficas, éticas y estéticas en lo que respecta al problema de la representación, puedan producir otras perspectivas y fugas en la relación problemática entre la falta supuesta y las imágenes dentro de los estudios sobre memoria. Sin que esto signifique producir mayores abstracciones desencarnadas de prácticas y singularidades, o pedir a estas u a otras obras como artefactos audiovisuales explicaciones sobre la realidad argentina, la subjetivación, un duelo idealizado, o una representación totalizante cuando las imágenes y las prácticas audiovisuales tienden a reconfigurar las formaciones discursivas tradicionales.

Surgen, así, algunas diferencias no solo con respecto a las tesis deleuzianas y de autores como Rancière, que identifican un corte desde un acontecimiento, la Shoah, que vino a suplir el tiempo revolucionario, sino también con respecto a la tradición y producción fílmica, audiovisual y fotográfica desde donde produjeron sus reflexiones y debates autores como Lanzmann, Didi-Huberman (cuyas posiciones acerca de la representación y relecturas de la historia del arte fueron desplazando al dilema adorniano), o desde el "tropo del Holocausto". Esto en distintas dimensiones: con respecto a la cuestión de la representación, y sus distintas temporalidades no solo después de un documental como *Shoá*, sino también después de *El fuego inextinguible*, que podría relacionarse con los imaginarios y prácticas tercermundistas y la cuestión de la pornomiseria y el miserabilismo; y el resurgimiento en el corazón del pensamiento europeo de una imaginación plebeya,[7] así como se produce una diferencia respecto a este tropo en relación con lo que se habría identificado como una falta. Mientras que los feminismos y estudios de género y sus modulaciones y prácticas van configurando en tensión con otras

7. Queda para otro trabajo el abordaje de la noción de pueblo en los trabajos de Didi-Huberman, donde retoma parcialmente algunas de las tesis de Deleuze acerca del cine del tercer mundo y que se produjo durante el resurgimiento de distintos populismos en Europa. El impacto de este autor trascendió una vez más el océano y estuvo presente en la muestra *Sublevaciones* Sede Hotel de Inmigrantes, Museo de la Universidad Tres de Febrero.

disidencias, externas e internas, nuevos modos de ver, de producir imágenes y del concepto de genocidio.

En una ampliación de la escala del mapa arqueológico se delimitan conceptos, se desbordan afectos y perceptos, se entremezclan con funciones más allá de territorios específicos (arte, ciencia, filosofía, como los delimitaban Deleuze y Guattari) o se reinventan desde diversas articulaciones y desarticulaciones, como los de memoria, (pos)memoria (con las modulaciones diferenciales de memorias laberínticas, críticas y, a veces, delirantes, como en la literatura menor), cuerpo y género. Estos dos últimos conceptos también atravesados por un *pos* (un pretendido poscuerpo de carne en el arte transgénico y en la imagen digital) y los distintos deshaceres del (pos)género que intentan deconstruir performatividades impuestas. Los estudios trans vienen a mostrar también las tensiones entre las líneas del feminismo y los estudios de género tradicionales, desde otra modulación del género en cuanto cis o trans y como colectivo históricamente excluido de la academia como productor de conocimiento. Este colectivo también problematiza los dispositivos de representación cinematográficos. En otros contextos se producen, más que perspectivas, fugas del género.

Más allá de los límites del mapa del campo de los estudios sobre cine, se han ido construyendo archivos y especificidades que se enmarcan en un proyecto más amplio de construcción de lo que tendió a llamarse memoria colectiva, con su correlato inseparable de memoria personal, a partir del cine argentino, así como en los trabajos de demarcación de lugares de la memoria, redefiniendo al cine como uno de estos lugares. Las preguntas que quedan pendientes son cómo, desde dónde, por qué y para qué se construye conocimiento a través de imágenes. No solo ante el desafío de lo que se ha considerado una falta[8] y que promovería las condiciones de producción y prioridad de "crear imágenes del terror" como

8. Aunque esa exhortación de Huyssen ya estaba prefigurada en la historia del cine latinoamericano escrita por Peter Schumann (1987) y, desde esa fecha hasta la actualidad, como lo demuestra la gran cantidad de películas que se encuentran catalogadas en el archivo *La dictadura en el cine*, no en lo que respecta a imágenes originales, pero sí a las imágenes posteriores, ya no podría afirmarse una falta.

posteriores, postulación que parte de un cierto modelo de representación y producción sostenido en la idea de que esa falta, de existir, debería cubrirse o llenarse de imágenes –aunque existe ya un legado de pensamiento y producción audiovisual crítica con su tradición, como la de Farocki, que apela a desconfiar de las imágenes– sino también la pregunta por el lugar de legitimidad que ocupan. Imágenes que se han diversificado en cuanto a modos de producción y circulación en una sociedad donde, a diferencia de las europeas, las formas jurídicas de la verdad se transformaron, los procesos jurídicos siguen en curso y los feminismos y disidencias sexuales han desbordado los marcos académicos. Aquello que falta, entonces, no son necesariamente imágenes y no se sitúa entonces en el pasado, sino que es parte de la memoria del ahora y del presente.



Fuentes y bibliografía

Filmografía[1]

(h)Historias cotidianas, Andrés Habegger, Argentina, 2000.
¡Qué linda es mi familia!, Palito Ortega, Argentina, 1980.
¡Que vivan los crotos!, Ana Poliak, Argentina-España, 1991.
¿Qué es el otoño?, David Kohon, Argentina, 1976.
¿Y Julio López? ¿La tercera desaparición?, Silbando Bembas, Argentina, 2009.
11 de septiembre, Claudia Aravena, Chile, 2002.
A los cirujanos se les va la mano, Hugo Sofovich, Argentina, 1980.
A los compañeros, la libertad, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Argentina, 1987.
Adiós Roberto, Enrique Dawi, Argentina, 1984.
Agustín Riganelli, María Esther Palant, Argentina, 1963.
Alias Gardelito, Lautaro Murúa, Argentina, 1961.
Apollon musagueta, Irena Dodal, Argentina, 1960.
Asesinato en el Senado de la Nación, Juan José Jusid, Argentina, 1984.
Barbie también puede eStar triste, Albertina Carri, Argentina, 2001.
Berlin 10/90, Robert Kramer, Francia, 1991.
Bolivia, Adrián Caetano, Argentina, 2001.

1. Se incluyen aquí las películas mencionadas o estudiadas principalmente en las fuentes de los distintos umbrales delimitados, que configuran otras dimensiones de (pos) memoria, o que han sido recientemente producidas o registradas; no se incluyen todas las películas u obras (videoinstalaciones, performances) mencionadas. Con respecto a la bibliografía, se incluyen también las principales fuentes de los umbrales, otras referencias actualizadas o complementarias están en las notas al pie.

Bonanza, Ulises Rosell, Argentina, 2001.
Buenos Aires, viceversa, Alejandro Agresti, Argentina-Holanda, 1997.
Caché, Michael Haneke, Francia, 2005.
Camila, María Luisa Bemberg, Argentina, 1984.
Campo de batalla. Cuerpo de mujer, Fernando Álvarez, Argentina, 2013.
Cazadores de utopías, David Blaustein, Argentina, 1996.
Che vo cachai, Laura Bondarevsky, Argentina, 2003.
Chile: La memoria obstinada, Patricio Guzmán, Chile, 1997.
Crecer de golpe, Sergio Renan, Argentina, 1977.
Crónica de una fuga, Adrián Caetano, Argentina, 2006.
Cuarentena, Carlos Echeverría, Argentina, 1985.
Cuatreros, Albertina Carri, Argentina, 2016.
Cuesta abajo, Adrián Caetano, Argentina, 1995.
Darse cuenta, Alejandro Doria, Argentina, 1984.
De cierta manera, Sara Gómez, Cuba, 1974.
De eso no se habla, María Luisa Bemberg, Argentina, 1993.
De los abandonados, Mabel Itzcovich, Argentina, 1962.
El (im)posible olvido, Andrés Habegger, Argentina, 2016.
El abecedario de Gilles Deleuze, Pierre-André Boutang, Francia, 1996.
El amor es una mujer gorda, Alejandro Agresti, Argentina-Holanda, 1988.
El ausente, Rafael Filipelli, Argentina, 1987.
El bonaerense, Pablo Trapero, Argentina-Chile-Francia-Holanda, 2002.
El candidato, Fernando Ayala, Argentina, 1959.
El cartero, Paulina Fernández Jurado, Argentina, 1962.
El exilio de Gardel, Fernando Solanas, Argentina, 1985.
El fuego inextinguible, Harum Farocki, Alemania, 1969.
El jefe, Fernando Ayala, Argentina, 1958.
El nadador inmóvil, Fernán Rudnik, Argentina, 1998.
El Nüremberg argentino, Miguel Rodríguez Arias, Argentina-España, 2004.
El Padre, Mariana Arruti, Argentina, 2016.
El silencio es un cuerpo que cae, Agustina Comedi, Argentina, 2018.
El tiempo y la sangre, Alejandra Almirón, Argentina, 2004.
El triunfo de la voluntad, Leni Riefenstahl, Alemania, 1936.
El último verano de la boyita, Julia Solomonoff, Argentina-España, 2009.
El viento del este, Groupe Dziga Vertov, Francia, 1969.

En ausencia, Lucía Cedrón, Argentina-Chile, 2002.
En el cuarto de Vanda, Pedro Costa, Portugal-Alemania-Suiza-Italia, 2000.
En retirada, Juan Carlos De Sanzo, Argentina, 1984.
Encontrando a Víctor, Natalia Bruchstein, México, 2004.
Escuadrones de la muerte: la escuela francesa, Marie-Monique Robin, Francia, 2003.
Esperando la carroza, Alejandro Doria, Argentina, 1985.
Garage Olimpo, Marcos Bechis, Argentina-Italia-Francia, 1999.
Gatica, "el mono", Leonardo Favio, Argentina, 1993.
Gente en Buenos Aires, Eva Landek, Argentina, 1974.
HIJOS, el alma en dos, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, Argentina, 2002.
Habeas corpus, Jorge Acha, Argentina, 1986.
Hachazos, Andrés Di Tella, Argentina, 2011.
Häxan. La brujería a través de los tiempos, Benjamin Christensen, Dinamarca, 1922.
Hiroshima mon amour, Alain Resnais, Francia, 1959.
Historia(s) del cine, Jean-Luc Godard, Francia, 1988-1998.
Hombres de mal tiempo, Alejandro Saderman, Argentina, 1968.
Hotel alojamiento, Fernando Ayala, Argentina, 1966.
Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972, Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo A. Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga, Argentina, 1973.
Invasión, Hugo Santiago, Argentina, 1969.
Juan: como si nada hubiera sucedido, Carlos Echeverri, Argentina-Alemania, 1987.
Judith Butler, philosophe en tout genre, Paule Zajderman, Francia, 2006.
Kapò, Gillo Pontecorvo, Italia-Francia, 1959.
Kilómetro 22, Paula Hernández, Argentina, 1995.
La amiga, Jeanine Meerapfel, Argentina,1989.
La ausencia, Pablo Ramos, Argentina, 1995.
La batalla de Argel, Gillo Pontecorvo, Italia, 1966.
La búsqueda, Juan Carlos Desanzo, Argentina, 1985.
La casa de Argüello, Valentina Llorens, Argentina, 2018.
La casa del ángel, Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1957.
La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina-España, 2001.

La deuda interna, Miguel Pereira, Argentina, 1988.
La dignidad de los nadie, Fernando Solanas, Argentina-Brasil-Suiza, 2005.
La fe del volcán, Ana Poliak, Argentina, 2001.
La fiesta de todos, Sergio Renan, Argentina, 1978.
La historia oficial, Luis Puenzo, Argentina, 1985.
La hora de los hornos, Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1973.
La isla, Alejandro Doria, Argentina, 1979.
La libertad, Lisandro Alonso, Argentina, 2001.
La lista de Schindler, Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993.
La mujer sin cabeza, Lucrecia Martel, Argentina-España-Francia-Italia, 2007.
La niña santa, Lucrecia Martel, Argentina-España-Italia, 2004.
La noche de los lápices, Héctor Olivera, Argentina, 1986.
La noche de las cámaras despiertas, Hernán Andrade y Víctor Cruz, Argentina, 2003.
La parte del león, Adolfo Aristarain, Argentina, 1978.
La Patagonia rebelde, Héctor Olivera, Argentina, 1974.
La peste, Luis Puenzo, Argentina-Francia-Reino Unido, 1993.
La República perdida II, Miguel Pérez, Argentina, 1986.
La República perdida, Miguel Pérez, Argentina, 1983.
La televisión y yo, Andrés Di Tella, Argentina, 2001.
La tierra quema, Raymundo Gleyzer, Argentina, 1964.
La tristeza y la piedad, Marcel Ophuls, Francia, 1973.
La tumba de Alexandre, Chris Marker, Francia, 1993.
La vida es bella, Roberto Benigni, Italia, 1997.
Las furias, Vlasta Lah, Argentina, 1960.
Las hijas del fuego, Albertina Carri, Argentina, 2018.
Las Madres de Plaza de Mayo, Susana Muñoz y Lourdes Portillo, Argentina, 1985.
Las modelos, Vlasta Lah, Argentina, 1963.
Las tres coronas del marinero, Raoul Ruiz, Francia, 1983.
Las veredas de Saturno, Hugo Santiago, Argentina-Francia, 1989.
Los amos locos, Jean Rouch, Francia, 1955.
Los chicos de la guerra, Bebe Kamin, Argentina, 1984.
Los chiflados dan el golpe, Enrique Dawi, Argentina, 1975.
Los días de junio, Alberto Fischerman, Argentina, 1985.

Los guantes mágicos, Martín Rejtman, Argentina-Alemania-Francia, 2004.
Los hijos de Fierro, Fernando Solanas, Argentina-Alemania-Francia, 1975.
Los inundados, Fernando Birri, Argentina, 1962.
Los jóvenes viejos, Rodolfo Kuhn, Argentina, 1962.
Los miedos, Alejandro Doria, Argentina, 1980.
Los muchachos de antes no usaban arsénico, José Martínez Suárez, Argentina, 1976.
Los otros, Hugo Santiago, Francia, 1974.
Los rubios, Albertina Carri, Argentina, 2003.
Los superagentes biónicos, Mario Sábato, Argentina, 1977.
Los traidores, Raymundo Gleyzer, Argentina, 1973.
Los últimos días de la víctima, Adolfo Aristarain, Argentina, 1981.
M, Nicolás Prividera, Argentina, 2007.
Madam Baterflai, Carina Sama, Argentina, 2014.
Malvinas, historia de traiciones, Jorge Denti, Argentina, 1984.
Manzanas, Narcisa Hirsch, Argentina, 1968
Marabunta, Narcisa Hirsch, Argentina, 1967
Memoria de un escrito perdido, Cristina Raschia, Argentina, 2010.
Memoria del saqueo, Fernando Solanas, Argentina-Francia-Suiza, 2003.
Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutierrez Alea, Cuba, 1968.
Memorias y olvidos, Simón Feldman, Argentina, 1987.
Metropolis, Fritz Lang, Alemania, 1927.
México: la revolución congelada, Raymundo Gleyzer, Argentina, 1973.
Miss Mary, María Luisa Bemberg, Argentina, 1986.
Momentos, María Luisa Bemberg, Argentina, 1980.
Montoneros, una historia, Andrés Di Tella, Argentina, 1993.
Mundo grúa, Pablo Trapero, Argentina, 1998.
Nazi Concentration Camps, George Stevens, Estados Unidos, 1945.
Nietos (memoria e identidad), Benjamin Ávila, Argentina, 2004.
No te mueras sin decirme adónde vas, Eliseo Subiela, Argentina, 1995.
Noche y niebla, Alain Resnais, Francia, 1955.
Ocurrido en Hualfín, Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, Argentina, 1965.
País cerrado, teatro abierto, Arturo Balassa, Argentina, 1989.
Panzas, Laura Bondarevsky, Argentina, 1999.
Papá Iván, María Inés Roqué, Argentina, 2000.

Perón. Sinfonía de un sentimiento, Leonardo Favio, Argentina, 1999.
Pescadores, Dolly Pussi, Argentina, 1968.
Picado fino, Esteban Sapir, Argentina, 1994.
Pizza, birra y faso, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Argentina, 1998.
Plata dulce, Fernando Ayala, Argentina, 1982.
Por la vuelta, Cristian Pauls, Argentina, 2002.
Pulqui, un instante en la patria de la felicidad, Alejandro Fernández Moujan, Argentina, 2007.
Rapado, Martín Rejtman, Argentina-Holanda, 1991.
Rey muerto, Lucrecia Martel, Argentina, 1995.
Ronda nocturna, Edgardo Cozarinsky, Argentina, 2005.
Sábado, Juan Villegas, Argentina, 2001.
Señora de nadie, María Luisa Bemberg, Argentina,1982.
Shoah, Claude Lanzmann, Francia, 1985.
Shunko, Lautaro Murúa, Argentina, 1960.
Silvia Prieto, Martín Rejtman, Argentina, 1999.
Soñar, soñar, Leonardo Favio, Argentina, 1976.
Soy de aquí, Mabel Itzcovich, Argentina, 1963.
Sur, Fernando Solanas, Argentina-Francia, 1987.
Tan de repente, Diego Lerman, Argentina, 2002.
Tango feroz. La leyenda de Tanguito, Marcelo Piñeyro, Argentina-España, 1993.
Teatro de guerra, Lola Arias, Argentina, 2018.
The Players vs. Ángeles caídos, Alberto Fischerman, Argentina, 1968.
Tiempo de revancha, Adolfo Aristarain, Argentina, 1981.
Tierra en trance, Glauber Rocha, Brasil, 1967.
Tire dié, Fernando Birri, Argentina, 1958.
Todo es ausencia, Rodolfo Kuhn, Argentina, 1984.
Tras los pasos de Antígona. Antropología forense e investigaciones sobre derechos humanos, EAAF/WITNESS, Argentina-Estados Unidos, 2002.
Trelew, Mariana Arruti, Argentina, 2003.
Un año sin amor, Anahí Berneri, Argentina, 2004.
Un claro día de justicia, Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, Argentina, 2006.
Un lugar en el mundo, Adolfo Aristarain, Argentina, 1991.
Un muro de silencio, Lita Stantic, Argentina-México-Reino Unido, 1993.
Vida en Falcon, Jorge Gaggero, Argentina, 2004.

XXY, Lucía Puenzo, Argentina, 2007.
Yo no sé qué me han hecho tus ojos, Lorena Muñoz y Sergio Wolf, Argentina, 2003.
Yo, la peor de todas, María Luisa Bemberg, Argentina, 1990.
Yo, un negro, Jean Rouch, Francia, 1958.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (2009), *Leyes: principales instrumentos legales sobre derechos humanos y memoria. Cuadernos de la Memoria. Volumen 1*, Buenos Aires, Instituto Espacio para la Memoria.

Adorno, Theodor W. (1971), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

– (2001), "Sobre *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*", en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 142-143.

– (2003a), "Compromiso", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 393-413.

– (2003b), "Introducción a los Escritos de Benjamin", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 548-562.

Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*, Valencia, Pre-Textos.

– (2001), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aguilar, Gonzalo (2005), "La Generación del 60. La gran transformación del modelo", en Claudio España (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 82-97.

– (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

– (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, FCE.

Ajuria, Julián de (1946), *El cinematógrafo como espejo del mundo. Arte, ciencias, teatro, cultura, lujo y belleza a través del lente mágico*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.

Aldázabal, Carlos (2004), "Desdomesticar la percepción. Entrevista a Lucrecia Martel", *Teína*, 6. https://web.archive.org/web/20081120012549/http://www.revistateina.com/teina/web/teina6/cine4.htm.

Alonso, Mauricio (2007), "*Los rubios*: otra forma, otra mirada", en Josefina Sartora y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria, 157-169.

Amado, Ana María (1996), "Figuras de la memoria", *Feminaria*, ix (17-18): 27-31.

– (2004a), "Velocidades, generaciones y utopías. (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 187-197.

– (2004b), "Los infantes del terror. Notas sobre *Los rubios*, de Albertina Carri", *El Ojo que Piensa. Revista electrónica de cine iberoamericano*, 5: 22-26.

– (2005), "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en Andre Andújar *et al.*, *Historia, género y política*, Buenos Aires, Feminaria, 221-240.

– (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires, Colihue.

Andermann, Jens (2012), *New Argentine Cinema*, Londres, I. B. Tauris.

Aprea, Gustavo (2004), "La memoria visual del genocidio", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 185-208.

– (2008), *Cine y políticas en la Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Aravena, Claudia (2002), "11 de septiembre, o la transtextualidad de la memoria", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 257-262.

Arlt, Roberto (2000), *El amor brujo*. Buenos Aires, Losada.

Avelar, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Avellar, José Carlos (2002), *Glauber Rocha*, Madrid, Filmoteca Española-Cátedra.

Axat, Julian (dir.) (2010), *Si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje*, Buenos Aires, De la Talita Dorada.

Badiou, Alain (2004a), "Arte, matemática y filosofía", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 27-41.

– (2004b), “El cine como experimentación filosófica”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 23-82.
– (2004c), “El plus-de-ver”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 275-282.
– (2004d), “Sobre *Histoire(s) du cinema* de Jean-Luc Godard”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 263-274.
Bal, Mieke (2004), “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 2: 11-50.
Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
Bauman, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Ciudad de México, fce.
Beceyro, Raúl (1976), *Cine y Política*, Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.
Bekerman, Silvana *et al.* (2010), “Terrorismo de Estado: Segunda generación”, en *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros, 300-341.
Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos i*, Madrid, Taurus.
Bergson, Henri (1963), *La evolución creadora*, Madrid, Aguilar.
– (1972), “La percepción del cambio”, en *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, La Pléyade, 105-131.
– (2006), *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus.
Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (comps.) (2002), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka.
Bernini, Emilio (2003a), “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 5, Buenos Aires, Santiago Arcos, 41-57.
– (2003b), “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, 87-106.
– (2007), “El documental político argentino. Una lectura”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria, 21-34.
– (2008), “Minorías. Conversación con Anahí Berneri, Santiago García

y Pablo Pérez", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 7, Buenos Aires, Santiago Arcos, 189-206.
– (2018), "Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 14-15: 81-93.
Bettendorff, Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.) (2014), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Buenos Aires, Libraria.
Beverley, John (1993), "El testimonio en la encrucijada", *Revista Iberoamericana*, 164-165: 485-495.
Birri, Fernando (1964), *La escuela documental de Santa Fe: Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, Santa Fe, Documento.
Bonvecchi, Alejandro (1993), "Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine de la praxis revolucionaria", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 159-174.
Borge, Jason (2005), *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
Bourdieu, Pierre (2000), *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
– (2002), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montressor.
– (2008), *Los usos sociales de la ciencia*, Buenos Aires, Nueva Visión.
Braidotti, Rosi (2000), "Teratologies", en Ian Buchanan y Claire Colebrook (eds.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edimburgo, Edingurgh University Press, 156-172.
Bratu Hansen, Miriam (1996), "*Schindler List is not Shoah. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*", *Critical Inquiry*, 22: 292-312.
Bravo, Nazareno (2012), "hijos en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia", *Sociológica*, 27 (76): 231-248.
Brodersen, Diego y Eduardo Russo (comps.) (2007), *Cine Ojo. Un punto de vista sobre el territorio de lo real*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales Foucault.
Broitman, Ana y Gabriela Samela (1993), "Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina", en Horacio González y Eduardo

Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 201-214.
Buck-Morss, Susan (2005), "Estudios visuales e imaginación global", en José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 145-159.
Burton, Julian (ed.) (1990), *Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
Burton-Carvajal, Julianne (2007), "Repensar los medios audiovisuales desde América del Sur y América del Norte", en Julianne Burton-Carvajal *et al.*, *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 49-78.
Burucúa, Constanza (2009), *Confronting the Dirty War in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and Gender in Historical Representations*, Woodbridge, Tamesis.
Bustos, Gabriela (2006), *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, Buenos Aires, La Crujía.
Butler, Judith (2001), *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure.
– (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
– (2010), *Marcos de guerra. Vida lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
– (2015), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Valencia, Cátedra.
Cabral, Mauro (2008), "No saber –acerca de xxy", en *O Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos*, Río de Janeiro http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3956&sid=28.
Caldini, Claudio *et al.* (2003), "Formas híbridas. Conversación con Claudio Caldini, Carlos Trilnick y Jorge La Ferla", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, 153-179.
Calveiro, Pilar (1998), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
Campo, Javier (2007), "Memoria colectiva, cine colectivo", en Javier Campo y Christian Dodaro (comps.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Ediciones del Movimiento, 47-67.
Canetti, Elias y Theodor W. Adorno (1999), "Diálogo sobre las masas, el miedo y la muerte", *Revista Archipiélago*, 36: 81-92.

Capelli, Darío y Gustavo Gaudino (1993), "El cine en trance. Consideraciones sobre *Los inundados* de Fernando Birri", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 123-130.
Carman, María (2006), *Las trampas de la cultura. Los "intrusos" y los nuevos usos del barrio de Gardel*, Buenos Aires, Paidós.
Carri, Albertina (2006), *Los rubios, cartografía de una película*, Buenos Aires, Bafici.
– (2018a), "Monstrare", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 14-15: 184-190.
– (2018b), "Proyecto instalación. Aquí estoy, todavía", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 14-15: 160 -166.
Cartoccio, Eduardo A. (2006), "La crítica precursora del nuevo cine argentino: el caso de las revistas El Amante y Film entre 1992 y 1995", en *ActasX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, San Juan.
Cerrutti, Marcela y Alejandro Grimson (2004), "Buenos Aires, neoliberalismo y después. Cambios socioeconómicos y respuestas populares", *Cuadernos del Ides*, 5: 61-121.
Ciancio, María Belén (2013), "Estudios sobre cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos 1983-2010", tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
– y Germán Javier Steszak (2014), "Bergson y Deleuze: conceptos e imágenes. La imagen-movimiento y la imagen-tiempo", en Esther Díaz (ed.), *Gilles Deleuze y la ciencia. Modulaciones epistemológicas II*, Buenos Aires, Biblos, 205-214.
Ciria, Alberto (1995), *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política*, Buenos Aires, De la Flor.
Colombres, Adolfo (comp.) (1985), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Sol-Clacso.
Comolli, Jean-Louis (2002a), "El espejo de dos caras", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 159-192.
– (2002b), "El silencio de las torres", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 255-256.
– (2002c), "Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 193-214.
– (2004), "El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes", en Gerardo Yoel

(comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 45-72.
– y Jacques Rancière (1997), *Arrêt sur histoire*, París, Centre Georges-Pompidou.
Couselo, Jorge Miguel (1982), "Cine argentino: presente vago y futuro incierto", *Plural. Revista cultural de Excelsior*, 133: 49-53.
– (dir.) (1984), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
Daney, Serge (1996), *La rampe*, París, Cahiers de Cinema.
– (1998), "El *travelling* de Kapò", en *Perseverancia (Reflexiones sobre el cine)*, Buenos Aires, El Amante, 9-44.
– (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
De Lauretis, Teresa (1992), "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista", *Debate Feminista*, 5: 251-277.
– (1996), "La tecnología del género", *Mora*, 2: 6 -34.
– (2015), "Género y teoría *queer*", *Mora*, 21: 107-118.
De León Margaritt, Teo (1947), *Historia y filosofía del cine*, Buenos Aires, Impulso.
Debord, Guy (1994), *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Naufragio.
Del Brutto, Bibiana (1993), "Mujeres y cine. La mirada de mujer o las mujeres como sujetos", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 221-226.
Deleuze, Gilles (1984a), *Cinéma/pensée cours 68 du 06/11/1984-2*. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=366.
– (1984b), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
– (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
– (1996a), *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos.
– (1996b), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
– (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
– (2005), "Los intelectuales y el poder", en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos, 267-276.
– (2007), *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos.
Denti, Jorge y Nerio Barberis (1985), "Prólogo", en AA.VV., *Raymundo Gleyzer*, Montevideo, Cinemateca Uruguaya, Serie Cinelibros Nº 5, 7-12.

Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino*, 2 t., Buenos Aires, Cruz de Malta.
– (1998), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
Didi-Huberman, Georges (2004), *Imágenes pese a todo (memoria visual del Holocausto)*, Barcelona, Paidós.
– (2007), *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra.
– (2012), *Arde la imagen*. México, Ve.
Dove, Patrick (2005), "Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur", en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 131-166.
Eco, Umberto (1999), *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Lumen.
Edelman, Lucila y Diana Kordon (2010a), "Acerca del silencio", en Diana Kordon, Lucila Edelman *et al.*, *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros, 263-275.
– (2010b), "Trauma y transmisión transgeneracional de lo traumático", en Diana Kordon, Lucila Edelman *et al.*, *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros, 276-299.
El Amante (1995), "Editorial", iv (40): 1.
España, Claudio (comp.) (1994a), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
– (1994b), "Introducción: Diez años de cine en democracia", en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 12-53.
– (comp.) (2000a), *Cine argentino, industria y clasicismo, 1933/1956*, vol. i, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
– (comp.) (2000b), *Cine argentino, industria y clasicismo, 1933/1956*, vol. ii, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
– (comp.) (2004), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, vol. i, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
– (2005), "Prólogo", en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 9-12.

Fabbro, Gabriela (1994), “El cine y el interior”, en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 194-207.
Farocki, Harun (2004), “Influencias transversales-montaje flexible”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 209-216.
Federici, Silvia (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires, Tinta Limón.
Feierstein, Daniel (2007), *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires, fce.
– (comp.) (2009), *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*, Buenos Aires, fce.
– (2018), *Los dos demonios (recargados)*, Buenos Aires, Marea.
Feierstein, Liliana Ruth (2012), “Por una e(sté)tica de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina”, *HeLix*, 5: 124-144.
Feinmann, José Pablo (2000a), “Adorno y la esma”, *Página 12*, 30 de diciembre, Buenos Aires.
– (2000b), “Pensar y escribir después de la esma”, *Página 12*, 25 de marzo, Buenos Aires.
– (2001), “Adorno y la esma (ii)”, *Página 12*, 13 de enero, Buenos Aires.
Feld, Claudia (2004), “La television comme scène de la mémoire en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée des pesonnes”, tesis doctoral, París, Université Paris 8.
– y Jessica Stites Mor (comps.) (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
Ferraro, María (1993), “Violencia, castigo y humillación de los cuerpos. A propósito de *Los traidores* de Raimundo Gleyzer”, en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 175-178.
Ferreira, Fernando (1995), *Luz, cámara… memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor.
Ferro, Marc (2000), *Cine e historia*, Barcelona, Ariel.
Figliola, Alejandra y Gerardo Yoel (2004), “Pitágoras digital”, en *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 335-350.

Fischerman, Alberto (1993), "Actor rebelado, actor revelado", *Revista Film*, 1 (2): 32-34.
Flusser, Vilém (1988), "*Curie's Children*", *Artforum*, 26 (7): 14-15.
– (2004), "La apariencia digital", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 351-364.
Flusser, Vilém y Harun Farocki (2004), "Palabras clave, imágenes clave", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 149-153.
Fontana, Clara (1993), *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
Foucault, Michel (1979), *La arqueología del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI.
– (1985), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
– (2007), *La voluntad de saber*, Ciudad de México, Siglo XXI.
– (2013), *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Freud, Sigmund (1992), "Duelo y melancolía", en *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico y otras obras (1914-16)*, *Obras completas* 14, Buenos Aires, Amorrortu, 241-255.
Gallota, Bárbara (1999), "Entrevista a Marcos Bechis. Director de Garage Olimpo", *Otrocampo.* https://web.archive.org/web/20080408080912/http://www.garageolimpo.it/new-go/stampago/prensaotrentr.html.
García Canclini, Néstor (1998), "*De los medios a las mediaciones*: lecturas inesperadas", en María Cristina Laverde y Rossana Reguillo (eds.), *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín- Barbero*, Bogotá, Siglo del Hombre.
García, Luis Ignacio (2010), "Constelación austral. Walter Benjamin en Argentina", en *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*", Buenos Aires, Schmucler.
– (2017), *La imaginación política. Interrogantes contemporáneos sobre arte y política*, Buenos Aires, La Cebra.
– y Ana Longoni (2013), "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis García (eds.),

Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina, Buenos Aires, Libraria, 25-44.
Gelman, Juan (2000), "Discurso Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000", *Juan Gelman*. http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000.
Getino, Octavio (1984), "Memoria popular y cine", en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, México, Edimedios, 97-110.
– (2005), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus.
Giorgi, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
– (2008), "Zona común: imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a *Ronda nocturna*, de Edgardo Cozarinsky", en Adrián Melo (comp.), *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Lea, 337-354.
Giunta, Andrea (2018), *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Gleyzer, Raymundo y Tomás Gutiérrez Alea (1985), "Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea", en AA.VV., *Raymundo Gleyzer*, Montevideo, Cinemateca Uruguaya, Serie Cinelibros Nº 5, 48-65.
Gociol, Judith e Hernán Invernizzi (2006), *Cine y dictadura: la censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
Goity, Elena (1994), "Las realizadoras del período", en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 272-283.
González, Horacio (1993), "Arte sentenciado. Una hipótesis sobre la cinematografía de fin de siglo", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 23-48.
– y Eduardo Rinesi (1993), "Prólogo", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 5-10.
Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada: secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma.

– (2007), "Arqueología y tragedia de la imagen cinematográfica. Entre Benjamin y Pasolini", en Julianne Burton-Carvajal *et al.*, *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 15-28.
– (2008), "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos", en Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 285-308.
Guarini, Carmen (2010), "Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía «imperfecta»", *Revista Imagofagia*, 2: 2-7.
– y Marcelo Céspedes (2007), "Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real", en Diego Brodersen y Eduardo Russo (comps.), *Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales, 5-14.
Guastamacchia, Carla y Sabrina Pérez Álvarez (2010), "Cine ficcional histórico (1984-1994): la memoria de la herida", en Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas, 1983-2008*, Buenos Aires, Biblos, 85-98.
Gumucio Dagrón, Alfonso (1979), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Ediciones Film/Historia.
Habegger, Andrés (2001), "Frente al espejo", *Página 12*, 21 de marzo, Buenos Aires.
Halbwachs, Maurice (2004), *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
Halperin Donghi, Tulio (1987), "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en Daniel Balderston *et al.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 71-95.
Halperin, Paula (2004), *Historia en celuloide. Cine militante en los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
Haraway, Donna (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Valencia.
Hennebelle, Guy (1977), *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, 2 vol., Valencia, Fernando Torres.
Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.

– (2015), *La generación de la posmemoria. Escritura visual y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem.

Hullot Kentor, Robert (2011), "El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural", *Revista Constelaciones*, 3: 3-23.

Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica.

– (2009), "Prólogo: Medios y memoria", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.

Ishaghpour, Youssef (2004), "J. L. G. Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 283-302.

Itzcovich, Mabel (1962), *Hora cero del nuevo cine argentino*, Santa Fe, Documento.

Jakubowicz, Eduardo y Laura Radetich (2006), *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía.

Jameson, Fredric (1993), "Transformaciones en la imagen en la posmodernidad", *Revista de Crítica Cultural*, 6.

– (1996), *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.

Jappe, Anselm (1999), "*Sic Transit Gloria Artis*: «The End of Art» for Theodor Adorno and Guy Debord", *SubStance*, 28 (3): 102-128.

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

– (2007), "Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimación de la palabra", *Cadernos Pagu*, 29: 37-60.

– y Ana Longoni (comps.) (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI.

Kairuz, Mariano (2007), "Todo sobre mi madre, un reportaje a Prividera", *Página 12*, 18 de marzo, Buenos Aires.

Kang, Jung Ha (1993), "La forma es el mensaje. Alrededor de Invasión de Hugo Santiago", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 179-182.

Kofman, Sarah (1975), *Cámara oscura de la ideología*, Madrid, Josefina Betancor.

Kohan, Martín (2004), “La apariencia celebrada”, *Punto de Vista*, 78: 24-30.

– (2012), “La República de los Niños”, *Diario Perfil*, 21 de noviembre, Buenos Aires.

Kohen, Héctor (2005), “Fernando Birri. El film-manifiesto, realidad y ficción”, en Claudio España (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, vol. ii, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 112-119.

Kriger, Clara (1994), “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 54-67.

– (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

– (2010), “Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino”, *Cuadernos AsAECA*, i: 159-169.

– y Silvana Spadaccini (comps.) (2003), *Páginas de cine*, Buenos Aires, Archivo General de la Nación.

Kuhn, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.

– (2002), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Londres, Verso.

La Ferla, Jorge (2004), “*El juego de la herencia*, video de Alejandro Sáenz, y algunas consideraciones sobre el audiovisual en sus relaciones con el video digital”, en *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 199-208.

– (2005), “Cine (y) digital. Aproximaciones, convergencias y tensiones”, *Arkadin*, 1 (1): 56-60.

– (2010), “Memorias audiovisuales posanalógicas y predigitales: por una praxis de archivos en América Latina”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, 32: 59-74.

LaCapra, Dominick (2009), *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.

Landi, Oscar (1992), *Devórame otra vez (Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión)*, Buenos Aires, Planeta.

Langland, Victoria (2005), “Fotografía y memoria”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 87-92.

Lanzmann, Claude (1994), "Holocaust, la représentation impossible. A propos de *La liste de Schindler*", *Le Monde*, 3 de marzo.
– (1995), "*The Obsenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann*", en Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 200-220.
– (2011), *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral.
Lindeperg, Sylvie (2016), *Noche y niebla: un film en la historia*, Buenos Aires, Prometeo.
Longoni, Ana y Gustavo A. Bruzzone (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
López, María Pía (1993), "El cine como «cross a la mandíbula»", en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 131-146.
Lorenz, Federico Guillermo (2004), "«Tómala vos, dámela a mí». «La noche de los lápices»: el deber de memoria y las escuelas", en Elizabeth Jelin y Federico Guillermo Lorenz (comps.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Madrid, Siglo XXI, 95-130.
Lusnich, Ana Laura (ed.) (2005), *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
– y Pablo Piedras (eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
Macón, Cecilia (2004), "*Los rubios* o del trauma como presencia", *Punto de vista*, xxvii (80): 44-47.
Mahieu, José Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Documento.
– (1966), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
– (1974), *Breve historia del cine nacional*, Buenos Aires, Alzamor.
Mallimacci, Fortunato e Irene Marrone (comps.) (1997), *Cine e imaginario social*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
Manetti, Ricardo (1994), "Cine testimonial", en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 256-271.
Maranghello, César (2005), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.

Marín, Juan Carlos (1996), *Los hechos armados. Argentina 1973-1976. La acumulación primitiva del genocidio*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

Marini, Paula (2012), *Garage Olimpo. Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*, Buenos Aires, Centro de Pedagogías de Anticipación.

Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.

Martin-Jones, David (2013), "*The Dardenne Brothers encounter Enrique Dussel: Ethics, Eurocentrism and a philosophy for World Cinemas*", en Maria Conceição Monteiro, Guillermo Giucci y Neil Besner (eds.), *Além dos limites: ensaios para o século xxi*, Río de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 71-105.

Martinelli, Lucas (comp.) (2016), *Fragmentos de lo Queer. Arte en América Latina en Iberoamérica*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Martyniuk, Claudio (2004), *esma. Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires, Prometeo.

Melo, Adrián (comp.) (2008), *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Lea.

Mestman, Mariano (1999), "*La hora de los hornos*. El peronismo y la imagen del Che", *Secuencias. Revista de historia del cine*, 10: 52-61.

– (2004), "El cine político argentino, 1968-1976. De *La hora de los hornos* al exilio", tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

– (2007), "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)", en Susana Sel (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo, 31-50.

Metz, Christian (1985), "Photography and fetish", *October*, 34: 81-90.

Moguillansky, Marina y Valeria Re (2009), "Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino", en Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, ciccus, 121-142.

Molas y Molas, María y Mariano Barsotti (2006), "Los hechos", en María Paulinelli (coord.), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunic-arte, 21-46.

Moraña, Mabel (2014), *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Moreno, María (2007), "El libro de esta. Entrevista con Albertina Carri", *Página 12*, suplemento *LAS12*, 23 de marzo, Buenos Aires.

Moriconi, Lorena (2005), "Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino", en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 123-134.

Nancy, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida,* seguido de *La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu.

Navia, Alicia (1999), "Análisis sociológico del cine en el proceso 1976-1983", tesis de licenciatura, Mendoza, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

– (2003), "El documental performativo", en Berta Sichel *et al.*, *Postverité*, Murcia, Centro Párraga, 197-221.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los rubios*, Buenos Aires, Picnic.

Novero, Miguel (2006), "Continuidad del Exterminio", en María Paulinelli (coord.), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunic-arte, 133-154.

Oubiña, David (1994), "Exilios y regresos", en Claudio España (dir.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 68-81.

– (2004), "Una juguetería filosófica. Eadweard Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 211-222.

– (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial.

Page, Joanna (2007), "Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel", en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 157-168.

Página 12 (1999), "Los torturadores eran horrorosamente normales", 5 de septiembre, Buenos Aires.

Parente, Diego (2005), "Entre Godard y Heidegger: Distintos rostros de la distopía técnica", en Diego Parente (ed.), *La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre cine*, Mar del Plata, Suárez, 109-136.

Parodi, Ricardo (2004), “Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 73-100.

Paulinelli, María (2006), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunic-arte.

Pauls, Alain (2007), “Elementos de incomodidad (Sobre *Caché* de Michael Haneke)”, en Julianne Burton-Carvajal *et al.*, *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 91-100.

Peña, Fernando Martín (2003), *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*, Buenos Aires, Ediciones de la Filmoteca.

Pérez, Mariana Eva (2011), “Para Virginia Ogando”, *Saladillo Diario*, 16 de agosto, Saladillo.

Petroni, Ilze G. (2006), “Hasta otro tiempo, la permanencia de hijos”, en María Paulinelli (coord.), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunic-arte, 103-132.

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.

Pinto Veas, Iván (2008), “Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La Rabia*”, *La Fuga*. http://lafuga.cl/entevista-a-albertina-carri/5.

Preciado, Paul B. (2005), “*Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales»*”, *Nombres*, 19: 157-166.

– (2008), *Testo yonqui*, Madrid, Espasa-Calpe.

Prividera, Nicolás (2014), *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, Córdoba, Los Ríos.

Quílez Esteve, Laia (2010), “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación”, tesis doctoral, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

Quintín (1993), “Esperando al cine argentino”, *El Amante*, ii (15): 3.

– (1995), “Novedades en el Nuevo Cine Argentino. Divisas y dinosaurios”, *El Amante*, iv (40): 19-21.

– y Horacio Bernades (1995), “Entrevista con los realizadores de Historias breves. Conversación en el Maxi”, *El Amante*, iv (40): 23-27.

Raggio, Sandra (2017), *Memorias de la Noche de los Lápices: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata.

Rancière, Jacques (1977), “Fleurs intempestives (la communion solennelle)”, *Cahiers du Cinéma*, 278: 17-20.

– (2004), “Lo inolvidable”, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 157-184.

– (2005), *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.

– (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rangil, Viviana (2005), *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

– (ed.) (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.

Rejtman, Martín (2007), *Rapado*. Buenos Aires, Interzona.

Ricagno, Alejandro (1995), “Al fin, en el camino”, *El Amante*, iv (40): 22.

Rich, B. Ruby (1992), “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, *Debate Feminista*, 5: 292-320.

Richard, Nelly (2005), “Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 121-130.

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, fce.

Ríos, Humberto (1985), “Una obstinada esperanza. Hipótesis para un final”, en AA.VV., *Raymundo Gleyzer*, Montevideo, Cinemateca Uruguaya, Serie Cinelibros Nº 5, 29-40.

Rival, Silvina (2007), “Revisiones”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria, 9-20.

– y Domin Choi (2010), “Lo incierto. Un estado del cine y del discurso crítico”, *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, 7. http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/699.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015), *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Roche, France (1985), “Entrevista a Claude Lanzmann”, *Antenne 2.* https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000506/claude-lanzmann-explique-shoah-au-journal-televise.html.

Rodríguez Pereyra, Ricardo (2004), “Visibilidad homo erótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en

el cine argentino, 1933-2000", tesis doctoral, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.

Roig, Arturo Andrés (2003), "La condición humana. Desde Demócrito hasta el *Popol Vuh*", *Literatura y Lingüística*, 14: 235-249

Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.

Rozitchner, León (2000), "La desaparición de personas como método de dominio político", *Lote*, 33: 4-13.

Rubin Suleiman, Susan (2002), "The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust", *American Imago*, 59 (3): 277-295.

Ruffinelli, Jorge (2007), "De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal", en Josefina Sartora y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria, 141-155.

Russo, Eduardo (2002), "El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 143-154.

– (2004), "Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming Liang" en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 147-170.

Sala, Arturo (2002), "Estética de la malignidad", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial, 17-48.

Salas, Hugo (2006), "Operación Jaja", *Página 12*, 1 de octubre, Buenos Aires.

– (2008), "Señoras o enanas. Las diferencias de María Luisa Bemberg", en Adrián Melo (comp.), *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Lea, 77-90.

Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.

Santos, Blas de (2006), *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad militante*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Sarlo, Beatriz (1987), "Política, ideología y figuración literaria", en Daniel Balderston *et al.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 30-59.

– (1992), "La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión", *Punto de Vista*, 44: 18-29.

– (1998), “La noche de las cámaras despiertas”, en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 149-204.

– (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Schmucler, Héctor (1997a), “La investigación (1975): ideología, ciencia y política”, en *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 131-143.

– (1997b), *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos.

Schumann, Peter B. (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.

Schwarzböck, Silvia (2016), *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos.

Sel, Susana (comp.) (2007), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo.

Solanas, Fernando y Octavio Gettino (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Solanas, Fernando y Horacio González (1989), *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*, Buenos Aires, Punto Sur.

Sontag, Susan (1981), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.

Sosa, Cecilia (2014), *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*, Nueva York, Boydell & Breuer.

StitesMor, Jessica (2007), “Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel”, en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 137-153.

Taquini, Graciela (2007), *Trabajos: Granada.* http://www.gracielataquini.info/granada.htm.

Todorov, Tzvetan (2010), “Un viaje a Argentina”, *El País*, 7 de diciembre, Madrid.

Torre, María y Matías Zarlenga (2009), “Fabricando directores. Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino”, en Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, ciccus, 103-120.

Traversa, Oscar (1984), *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

– (2004), "Allá lejos y hace tiempo: las sorpresas de la distancia", *Foul-Táctico*, 8/9: 7-8.

Valdez, María (2005a), "El cine triunfalista del Proceso. La ideología militar pretende «salvaguardar» la moral de la sociedad", en Claudio España (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 790-797.

– (2005b), "Las nuevas sexies", en Claudio España (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 30-31.

– (2016), "Del abuso de las palabras. La crisis de la crítica cinematográfica en Argentina", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7: 363-387.

Varea, Fernando (2006), *El cine durante la dictadura militar*, Rosario, Menide.

Wolf, Sergio (1994a), "El cine del proceso. Estética de la muerte", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 267-279.

– (1994b), "Una generación de huérfanos. Primera parte", *Film*, 2 (8): 12-17.

– (1994c), "Una generación de huérfanos. Segunda parte", *Film*, 2 (9): 12-17.

– (1994d), "Armando Bo con Isabel Sarli: El folletin salvaje", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 77-90.

– (1995), "Un exceso de cortesía", *Film*, 2 (12): 60-62.

– (2002), "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio", en Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (comps.), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, 29-39.

– (2004), "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 171-186,

Xavier, Ismail (2002), "*A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano*", *Nossa América*, 17: 84-101.

Yoel, Gerardo (2002), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Manantial.

– (2004), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial.

– y Alejandra Figliola (coord.) (2010), *Bordes y texturas. Sobre el número y la imagen*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Zarka, Yves Charles *et al.* (2010), *Deleuze politique*, París, Presses Universitaires de France.
Zunzunegui, Santos y Jenaro Talens (1998), *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra.

